

CONTENIDO

Vol. 4, núm. 8, septiembre 2021-febrero 2022
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999


ENCARTES
revista digital multimedia



RESEÑAS CRÍTICAS



TEMÁTICAS

MÚSICA POPULAR, GLOBALIZACIÓN Y ECONOMÍA. INTRODUCCIÓN

POPULAR MUSIC, GLOBALIZATION AND ECONOMICS. INTRODUCTION

José Juan Olvera Gudiño*
Shinji Hirai*

Con cada vez mayor fuerza, la música popular se ha convertido en una ventana para el estudio de lo social. Veamos: en Sinaloa, un grupo musical produce "en tiempo real" un narcocorrido sobre la fallida captura del hijo del *Chapo* Guzmán Loera y, cuando una televisora estadounidense transmite al día siguiente la noticia, en realidad difunde dos versiones: la periodística y la corridística, pues el fondo musical de la nota es el corrido que describe las vivencias de lo ocurrido. En Monterrey, un acordeonista abre la única academia de su tipo en el noreste, un taller de reparación y un negocio de importación de acordeones chinos, que superan a las marcas occidentales hegemónicas en su relación calidad/precio. En restaurantes y mercados "de pulga" de Houston, Estados Unidos, pueden observarse espacios sociales donde se cultiva la nostalgia como economía, gracias a lo cual los migrantes revitalizan la memoria de la comunidad de origen y negocian significados con su actual situación, usando la música como catalizador. Éstos y otros paisajes, así como sus respectivos análisis, que constituyen el presente *dossier*, abordan problemáticas relativas a la convergencia temática entre globalización, música popular y economía, cuyos universos, distintos y desiguales, exigen el auxilio de diferentes disciplinas, como la historia, la sociología, la psicología social y, de manera importante, a la antropología social y la etnomusicología, con sus métodos etnográficos. Los autores también se apoyan en registros audiovisuales y otros formatos que, atinadamente, esta revista permite incluir.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Noreste.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 1-9
Recepción: 13 de abril de 2021 • Aceptación: 27 de abril de 2021
https://encartes.mx





Los espacios sociales del norte de México y de Estados Unidos protagonizan la mayoría de las propuestas y escenifican flujos culturales transfronterizos y transnacionales, violencia armada, creatividad e innovación y acomodo ante los impactos de la economía global. Todos estos fenómenos están atravesados por contextos digitales de producción, circulación y consumo de formas simbólicas y, en tanto nuevas formas de vida social, de subjetividades e intersubjetividades que el científico social apenas comienza a estudiar. En estos espacios, la música norteña de acordeón y bajo sexto y la de banda sinaloense tienen larga trayectoria, amplia aceptación social y una expansión global que no es equivalente a su reconocimiento artístico-académico, ni a su análisis desde las ciencias sociales, como lo han destacado varios estudiosos (Simonett, 2001; Ragland, 2011; Montoya, 2014; Díaz-Santana, 2018).

La mayoría de los trabajos que aquí se presentan son abordajes etnográficos surgidos de un proyecto colectivo de investigación.[1] Sus desarrollos fueron presentados en el Seminario Música y Sociedad del CIESAS-Noreste, en la ciudad de Monterrey, donde se pusieron a discusión los avances teóricos y metodológicos de investigadores y estudiantes de posgrado y licenciatura, en diálogo con artistas y promotores culturales. Con esta perspectiva multidisciplinaria e intergeneracional se ha pretendido construir una línea de investigación para la socioantropología de la música popular en el Norte de México. Algunos aportaron su trabajo desde su doble condición de músicos y académicos. Varios de ellos debieron vivir meses en una comunidad de alta migración internacional, desarrollar por uno o varios años la etnografía de un instrumento que incluía el aprendizaje de su ejecución, o recorrer ciudades de la región noreste buscando constructores de instrumentos, trazando trayectorias familiares, rutas de la circulación del conocimiento, rutinas laborales y estrategias para sobrevivir en los diferentes mercados que atienden.

[1] Nos referimos al proyecto de ciencia básica SEP-CONACYT, núm. 243073: “Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: los casos del hip hop y la música norteña”, dirigido por José Juan Olvera Gudiño.



Esta selección de artículos da continuidad y amplía las reflexiones contenidas en *Economía de las músicas norteñas*,[2] cuyo fin es analizar las relaciones sociales estructurantes orientadas a generar valor y a valorar un sinfín de actividades alrededor de la producción, la circulación y el consumo de la música popular. En ambos esfuerzos académicos, la mayoría de los trabajos atienden a la música como expresión popular urbana y rural-urbana altamente mediatizada, transnacionalizada, fuertemente vinculada al desarrollo tecnológico y con acento en su expresión mercantil, en el amplio y dinámico sentido que le dan Arjun Appadurai (1991: 28) e Igor Kopytoff (1991: 118).

Por otro lado, la movilidad musical es impulsada por los procesos hegemónicos que privilegian ciertos flujos de personas, bienes y capitales por el mundo entero, estructurando e institucionalizando las relaciones de dominación. Pero en tensa interacción con los primeros, aparecen también aquellas otras redes y flujos de bienes materiales y simbólicos, construidos por individuos y grupos a través de migraciones diversas: laborales, por desplazamientos forzosos, temporales o permanentes. Los procesos transnacionales "desde abajo", o "de las bases" (Portes, 2005: 4), las otras globalizaciones (Lins Ribeiro, 2018) nos hablan de la agencia para construir cultura en comunidades transnacionales por parte de sujetos y grupos con menos poder, sorteando desigualdades económicas y negociando la relación con la otredad, particularmente entre México y Estados Unidos para el caso de este *dossier*. Así, para explicar la movilidad de los grupos humanos, sus músicas e instrumentos, los autores aplican distintos enfoques sobre la migración a contextos globales o específicos.

Al estudiar el papel de la música y las emociones en la construcción de los vínculos transnacionales desde la dimensión económica, Hirai y Ramos usan la perspectiva transnacional (Glick-Schiller, Basch y Szanton, 1992) que recupera y analiza aquellas prácticas cotidianas de construcción de

[2] Ver *Economías de las músicas norteñas* (José Juan Olvera, coordinador), Casa Chata, donde varios de los mismos autores abordan otros aspectos de la dimensión económica de la música. Junto con *Economías del rap en el norte de México*, de la misma editorial, se consolidan tres esfuerzos académicos para generar información y análisis sobre los procesos contemporáneos de producción y circulación de las culturas musicales norteñas, en el noreste de México y el sur de Texas, con el potencial de alimentar políticas económicas y sociales sustentables, vinculadas a la cultura.



comunidades entre distintos Estados nación, así como los flujos e infraestructuras transfronterizos que las facilitan (Sandoval, 2012). Entienden el papel de la música como entidad fluida entre diversos espacios sociales, que es susceptible de ser valorizada al contener y detonar emociones, fungir como testimonio de realidad y construir sentidos de pertenencia. Por su lado, Helena Simonett, en su artículo sobre la historia del acordeón, nos explica cómo, durante el siglo XIX, el impulso para interconectar a los países europeos a través de los viajes y el comercio facilitó la circulación de un instrumento musical como el acordeón y su apropiación, primero, en formaciones sociales capitalistas y precapitalistas de Europa, y después del mundo entero.

La reconfiguración de las subjetividades en el contexto de la fuerte circulación transnacional de la música popular mexicana, en particular la música de banda y la música de conjunto norteño, se aborda en el trabajo de Urrecha, Sánchez y Burgos, quienes analizan la construcción de los ideales de pareja a través de la deconstrucción de su lírica. La relevancia del análisis radica, primero, en que permite observar cómo se refuerzan mitos y prejuicios alrededor de la relación de dominio y acoso sobre la mujer y, segundo, porque el estudio es de una música que en las últimas tres décadas ha pasado de lo marginal al *mainstream*, si no es que ella es ahora nuestra verdadera música *pop*.[3]

En otra dimensión de la vida social, los sistemas digitales de producción, circulación y consumo crean nuevas maneras de ser/estar, de significar y de socializar, de expresarnos y de ser controlados (Lasén, 2019), que interactúan en tensión con las formas no digitales. Ambas son analizadas por César Burgos y Julián Almonacid en la particular coyuntura de pánico y angustia colectivos del 17 de octubre de 2019: el fracasado intento de las fuerzas federales por apresar a Ovidio Guzmán López y el enfrentamiento armado que creció por toda la ciudad de Culiacán, Sinaloa, hasta que el hijo del *Chapo* Guzmán fue liberado. La producción de significados en forma de narconarrativas (Zavala, 2020), hegemónicas y no hegemónicas; los nuevos "estados" de la persona que intenta retratar sus emociones de temor o zozobra; la gestión colectiva para autoprotección; todo ello sur-

[3] Esta observación la realizó el antropólogo y musicólogo Raúl García Flores a mediados de los años 90, para la región noreste de México. La expansión por todo el país de su uso popular avala la afirmación.

giendo y circulando a través de las redes sociales, dieron material a distintos grupos para producir música sobre el acontecimiento. Para Burgos y Almonacid, el conjunto musical seleccionado para el estudio es relevante no sólo porque produjo el corrido "Ovidio Guzmán. El rescate" poco después de terminado el suceso, sino porque, además, su proceso creativo da cuenta de los nuevos flujos que experimentan las formas y bienes simbólicos. Primero analizan las prácticas de producción del corrido, las cuales exigen, además de la apropiación de una cierta vivencia colectiva, recursos y habilidades de composición propiamente musical (lírica, melódica, armónica) y el conocimiento para manejar un estudio de grabación. Posteriormente, dan cuenta de su impredecible trayectoria una vez que se ubica en el ciberespacio, para luego mostrar cómo aquél puede llegar a una televisora estadounidense, ser usado como fondo de la noticia y ser visto en otro país, 24 horas después de ocurrido el suceso. Como ejemplo de agencia creativa de los músicos (Malcomson, 2019) se muestra que, a cada paso, hay también una gestión, cálculo y negociación de los posibles riesgos o consecuencias para ellos, por la obra producida y por su difusión. Como fenómeno de una narrativa transmediática, que evade los controles de los estados nación sobre los contenidos, el trabajo aporta al estudio de las nuevas interacciones, fronteras y convergencias sociales alrededor de internet.

En dos de los artículos que aquí se presentan, la etnografía del instrumento musical resultó ser una herramienta metodológica eficaz, a partir de la propuesta que desarrolló nuestro grupo de investigación en los pasados años (Olvera, Godina, Díaz-Santana y Ayala, 2017), para obtener información y análisis sobre la producción material y reproducción social de los instrumentos que forman el corazón de la música de conjunto norteño: acordeón y bajo sexto. Estos enfoques en los instrumentos corresponden a lo que Appadurai (1991: 19-20) llamó "fetichismo metodológico" y permiten describir su vida social[4] y sus trayectorias históricas.

Al describir y analizar los modos de sobrevivencia económica, la etnografía orientada al instrumento puede dar cuenta de aspectos relevantes de la vida social: de la economía alrededor del objeto musical, de la vida del músico y de la comunidad que le rodea. Pistas importantes para entender fenómenos clave –de la relación estructura/agencia y de la propia

[4] Véase la idea de Appadurai (1991) sobre la vida social de las cosas.





reproducción cultural– se pueden obtener siguiendo la vida social de los instrumentos musicales, atendiendo a la relación con sus ejecutantes y reparadores, así como al contexto específico que les rodea, que puede variar a lo largo de su existencia y rebasar fácilmente la vida promedio de un ser humano.

El trabajo de Olvera y Peña sobre los reparadores de acordeones se basa en los enfoques del estudio cultural de los instrumentos musicales y en la antropología del trabajo, para explorar las prácticas y los significados alrededor de la reparación de acordeones. Los autores destacan la dialéctica artesanía/técnica que se establece en las labores del reparador, pues une con su trabajo los mundos preindustrial e industrial para alargar la vida social de un instrumento musical y contribuir así a la reproducción de la memoria cultural de las comunidades. De paso, ofrece otro ejemplo de cómo los músicos usan los recursos a su alcance para aprovechar los procesos mediante los cuales el mundo se achica y acelera, aunque no pertenezcan a los contextos de la globalización hegemónica. Aquí se muestra cómo un reparador de Monterrey usa Facebook y YouTube para compartir conocimiento y posicionarse como referencia en el ramo; intercambia conocimientos con académicos de Europa y América, gracias a los cuales obtiene importantes informaciones para su trabajo, como las afinaciones específicas para la música colombiana, tan popular en Monterrey, que usa el mismo instrumento, pero en otra afinación.[5]

Apoyando la propuesta de David Laing (2012: 289), para recuperar el estudio del mercado de la música en toda su diversidad, más allá de la definición que se tiene de él en la economía clásica, sostenemos que el diálogo y la negociación de prácticas económicas industriales, artesanales y alternativas alrededor de la construcción y reparación de instrumentos musicales demandan realizarse de manera sistemática, porque permiten observar la particularidad de países como el nuestro, donde en buena medida la diversidad de economías es lo que define a la economía misma.

---

[5] El trabajo de Ramiro Godina ilustra muy bien esta globalización popular (Lins Ribeiro, 2018) al identificar los caminos por los que ha circulado el conocimiento para la construcción de bajo sextos por México y Estados Unidos. Véase R. Godina, “Etnografía sobre la producción y circulación de bajo sextos en el noreste de México y sur de Texas”, en José Juan Olvera, coordinador, *Economías de las músicas norteñas*, México, Casa Chata (en prensa).

Los instrumentos hablan de la comunidad y su entorno físico. Si el bajo sexto fue una invención musical por la necesidad de solucionar un problema acústico, como dice Díaz-Santana (2018) citando al músico Carlos Cadena, entonces no se hace otra cosa que lo que siempre hacen los músicos: innovar, modificar, inventar. En una comunidad donde no hubiera luz eléctrica, la sonoridad de un instrumento específico puede marcar la diferencia entre tocar cuatro o sólo dos músicos. Económicamente también representa una diferencia.

Las invenciones y modificaciones en los instrumentos, la inclusión y exclusión de ellos en los ensambles nos hablan, asimismo, de la evolución técnica de las comunidades a las que se deben, del grado de su progreso material, así como de las diferencias generacionales. Utilizando la noción de *campo* de Pierre Bourdieu, Ramiro Godina aborda en este número la tensión tradición/innovación para la construcción de bajo sextos en tres ciudades del noreste de México. Se concentra en la imagen visual del instrumento para mostrar las estrategias de los "recién llegados" que no poseen el capital de los lauderos establecidos y con renombre; estrategias de significación y diferenciación a través de la innovación, para posicionarse frente a las estrategias de conservación, estigmatización y autolegitimación de los dominantes. En el artículo de Simonett, mencionado al principio de esta introducción, dichas estrategias también aparecen a lo largo de la evolución del acordeón diatónico y su apropiación por las elites y los ambientes obreros y rurales de Europa y Estados Unidos en los siglos XIX y XX. Todas ellas son dimensiones simbólicas de la actividad humana que hacen converger estéticas visuales y sonoras, con economías hegemónicas y alternativas, en una tensión sin fin que altera la valorización de los instrumentos musicales y las prácticas alrededor de ellos. Invitamos al lector a explorar, a través de este número monográfico, las prácticas musicales como procesos socioculturales que nos permiten observar la vida social desde nuevos ángulos.

Bibliografía

Appadurai, Arjun (1991). "Introducción: las mercancías y la política del valor", en Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo / CONACULTA, pp. 17-87.



Díaz-Santana, Luis (2018). *Historia de la música norteña mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido.* México: Plaza y Valdés Editores.

Glick-Schiller, Nina, Linda Basch y Cristina Szanton Blanc (1992). "Transnationalism: A New Analytical Framework for Understanding Migration", en Nina Glick-Schiller, Linda Basch y Cristina Szanton Blanc (ed.), *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered.* Nueva York: Annals of the New York Academy of Sciences, pp. 1-24.

Kopytoff, Igor (1991). "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo/CONACULTA, pp. 89-122.

Laing, David (2012). "Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 288-298.

Lasén Díaz, Amparo (2019). "Lo ordinario digital: digitalización de la vida cotidiana como forma de trabajo". *Cuadernos de relaciones laborales*, vol. 37, núm. 2, pp. 312-330. https://doi.org/10.5209/crla.66040

Lins Ribeiro, Gustavo (2018). *Otras globalizaciones*. Barcelona: UAM-Gedisa.

Montoya Arias, Luis Omar (2014). *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*. Tesis doctoral. Mérida: CIESAS Peninsular.

Malcomson, Hettie (2019). "Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 38, núm. 3, pp. 347-362. https://doi.org/10.1111/blar.12977

Olmos Aguilera, Miguel (2020). *Etnomusicología y globalización. Dinámicas cosmopolitas de la música popular*. Tijuana: COLEF.

Olvera, José Juan, Ramiro Godina, Luis Díaz-Santana y Alfonso Ayala (2017). *¿Por qué una etnografía del bajo sexto y del acordeón para entender su economía?* Documento de trabajo.

Portes, Alejandro (2005). "Convergencias teóricas y evidencias empíricas en el estudio del transnacionalismo de los inmigrantes". *Migración y Desarrollo*, núm. 4, pp. 2-19. https://doi.org/10.35533/myd.0304.ap



Sandoval Hernández, Efrén (2012). *Infraestructuras transfronterizas: etnografía de itinerarios en el espacio social Monterrey-San Antonio*. México y Tijuana: CIESAS-El COLEF.

Ragland, Cathy (2011), *Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Filadelfia: Temple.

Simonett, Helena (2001). *Banda. Mexican Musical Life Across Borders.* Middletown: Wesleyan University Press. https://doi.org/10. 2307/3595232

Zavala, Oswaldo (2020). "La narconarrativa después del juicio del siglo". *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani*, vol. 12, núm. 1, pp. 5-28. https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11326

José Juan Olvera Gudiño. Profesor-investigador del CIESAS-Noreste. Sociólogo, doctorado en Comunicación y Estudios Culturales por el Tecnológico de Monterrey. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Sus áreas de investigación actuales giran alrededor de la economía y la sociología de la cultura, en particular de la música popular. Ha dirigido el proyecto "Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: Los casos del hip hop y la música norteña", financiado por el CONACYT. Ha publicado *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias alrededor de la música popular* (2018, México, Casa Chata), y coordinado *Economías de la música norteña* (México, Casa Chata, actualmente en prensa).

Shinji Hirai. Antropólogo japonés residente en México. Es doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel 1. Sus áreas de investigación son transnacionalismo, antropología de las emociones y migración internacional. Es autor del libro *Economía política de la nostalgia. Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos* (UAM/Juan Pablos Editor, 2009) y del artículo "La nostalgia. Emociones y significados en la migración trasnacional", *Nueva Antropología* 81 (2014).



TEMÁTICAS

COMPOSICIÓN DE NARCOCORRIDOS EN TIEMPO REAL: CONSTRUCCIÓN SOCIOMUSICAL DEL 17 DE OCTUBRE, *EL CULIACANAZO*

COMPOSITION OF *NARCOCORRIDOS* IN REAL TIME: SOCIOMUSICAL CONSTRUCTION OF OCTOBER 17TH, THE *CULIACANAZO*

César Jesús Burgos Dávila*
Julián Alveiro Almonacid Buitrago*

Resumen: El objetivo del artículo es comprender los procesos y prácticas sociomusicales del conjunto norteño Arte Norte en la creación del corrido "Ovidio Guzmán, el Rescate". El corrido relata los acontecimientos violentos del 17 de octubre de 2019, tras la fallida captura de Ovidio Guzmán en Culiacán, Sinaloa. Entrevistamos a los compositores y músicos para profundizar en las vivencias y la construcción de sentido musical sobre *el culiacanazo*. Exponemos los resultados en tres apartados: las experiencias de los músicos, las fuentes de inspiración y las motivaciones para componer el corrido; presentamos las estrategias y la inmediatez de sus prácticas de composición y difusión; por último, abordamos el contexto, las advertencias y la gestión de riesgos por parte de los músicos.

Palabras claves: narcocorridos, narcotráfico, violencia, *culiacanazo*, composición musical.

COMPOSITION OF *NARCOCORRIDOS* IN REAL TIME: SOCIOMUSICAL CONSTRUCTION OF OCTOBER 17TH, THE *CULIACANAZO*

Resume: The aim of this article is to understand the socio-musical processes and practices of the *norteño* band Arte Norte in the creation of the *corrido* 'Ovidio Guzmán, el Rescate'. This song narrates the violent events of October 17th, 2019 after the unsuccessful arrest of Ovidio Guzmán, in Culiacán, Sinaloa. We

* Universidad Autónoma de Sinaloa.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 10-37
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 14 de diciembre de 2020
https://encartes.mx



interviewed the composers and musicians in order to delve into the experiences and the creation of musical sense regarding the culiacanazo. We present the results in three sections: we approach the experiences of the musicians, their sources of inspiration and motivations to create the *corrido*; we present the strategies and the immediacy of their composition and promotion practices; we finally present the context, warnings and the management of risks by the musicians.

Keywords: *narcocorridos*, drug trafficking, violence, *culiacanazo*, musical composition.

Lo que se vivió el 17 de octubre de 2019 en Culiacán fue un acontecimiento desbordante y sin precedentes. *El culiacanazo* o "jueves negro" hace referencia al fallido operativo oficial para capturar a Ovidio Guzmán López, hijo de Joaquín Guzmán Loera (el *Chapo* Guzmán), así como a la violencia vivida por una población civil indefensa, atrapada en los enfrentamientos entre el crimen organizado y las autoridades, que fue violentada para que el Estado liberara a Ovidio Guzmán (Buscaglia, en Reyes, 2019). Ese día, Culiacán fue descrito como "zona de guerra por balaceras" (*El Sol de Sinaloa*, 2019a). Santamaría (2019) documenta que la delincuencia movilizó sus estructuras y evidenció el poder que tiene para hacer uso de la fuerza. En redes sociales circularon imágenes y videos en los que es posible rastrear las afectaciones a civiles y los daños a la ciudad (Vivanco, 2019) por las balaceras en puntos neurálgicos de Culiacán: el desarrollo urbano Tres Ríos; el centro de la ciudad; los cruces del boulevard Sánchez Alonzo y Doctor Enrique Cabrera; en la avenida Álvaro Obregón y calle Universitarios y en el cuartel militar Novena Zona.

Imágenes del 17 de octubre de 2019 en Culiacán, Sinaloa











Fotografías cedidas por Luis Magaña, *El Debate*.

Los materiales audiovisuales captaron la experiencia de gente corriendo y resguardándose en medio de las refriegas: niños con uniformes escolares acompañados por sus padres en el suelo, entre vehículos en medio del caos; mujeres con hijos en brazos que corrían pidiendo auxilio; personas tiradas en el piso en restaurantes e instituciones educativas. Hubo quienes pasaron la noche en tiendas departamentales y en hogares de civiles (Olazábal, 2019). En otros vídeos, las calles de Culiacán se veían desoladas. Se paralizó el comercio, cerraron hoteles, tiendas departamentales y el aeropuerto; se suspendió el servicio de transporte público y privado (*El Sol de Sinaloa*, 2019b).

El día 30 de octubre de 2019, la Secretaría de la Defensa Nacional emitió un informe oficial sobre el operativo y los acontecimientos ocurridos el 17 de octubre. Según el discurso oficial, el operativo y el cese de la violencia duraron aproximadamente de las 14:50 a las 20:00 hrs. Se identificaron seis puntos de conflicto con enfrentamientos entre militares y el crimen organizado; hubo ocho fallecidos y 19 heridos.

El culiacanazo puede ser comprendido como un entramado de "violencias híbridas" (Jiménez, 2018). Aunque el discurso oficial se centra en los efectos visibles de la confrontación entre crimen organizado y el Estado –los daños materiales, las pérdidas económicas, los muertos y heridos–, *el culiacanazo* visibiliza otras formas de transgresión enraizadas en la cotidianidad, tales como el miedo y la inseguridad (Reyes-Sosa, Larrañaga y Valencia, 2015); la aceptación y proximidad al narcotráfico (Moreno y Flores, 2015); la trivialización de la violencia y de la desigualdad social (Moreno, Burgos y Valdez, 2016); las expectativas de vida y la legitimación

de la narcocultura (Mondaca, 2012; Sánchez, 2009); los juvenicidios (Valenzuela, 2012); la corrupción y debilidad de las autoridades en el combate al narcotráfico (Astorga, 2015); el daño, la impunidad y la invisibilización de las víctimas (Ovalle, 2010).

Desde una perspectiva psicosocial, reconocemos que es importante comprender los procesos, las formas de pensamiento cotidiano a través del discurso, las vivencias e interpretaciones de la violencia desde las experiencias y el contexto sociohistórico de las personas (Domènech e Íñiguez-Rueda, 2002; Uribe, 2004). Como sugieren Valenzuela, Burgos, Moreno y Mondaca (2017), puede darse una aproximación cultural al narcotráfico desde los narcocorridos. Para Almonacid y Burgos (2018) los narcocorridos recogen memorias vividas y mediáticas sobre acontecimientos violentos que son alternativas a la historia oficial. Son narraciones que permiten "tomar el pulso al país" (Almonacid, 2016: 53). En este sentido, los narcocorridos pueden ser tratados como fuentes históricas, microhistorias y documentos culturales (Ramírez-Pimienta, 2011). Sirva de ejemplo el corrido "Ovidio Guzmán. El rescate", de Arte Norte:

> Todo pasó de repente, por las calles de todito Culiacán.
> Sicarios empotrados siguiendo la orden de Iván Guzmán.
> Era una misión suicida, los barrets montados en las dobles rodado.
> La orden estaba bien clara, sitiar Culiacán, iban contra los guachos.
> Se les hizo facilita, se metieron con la familia Guzmán.
> Se les apareció el diablo y el mismo infierno aquí en Culiacán.
> Las calles teñidas de rojo, parecía que andaba allá por Irak.
> Caos y zona de guerra sólo se veían por toda la ciudad.
> Gente corriendo en las calles, disparos y gritos se oían por doquier.
> La gente desconcertada, también por el miedo no sabían que hacer.
> Nadie salía, nadie entraba, las calles sitiadas por las caravanas.
> Era la gente del *Chapo* y se dio el apoyo de el Mayo Zambada.
> [Esto es Arte Norte, oiga, claro que sí. Puro Rober Records]
> Militares preocupados, pues sus familiares les amenazaron.
> Entre las lluvias de balas, no había más que hacer, estaban superados.
> El gobierno acorralado, sin tener salida, había que liberarlo.
> Tenían demasiadas bajas y de los *Chapitos* seguían llegando.
> Todos pendiente de todo, corrió la noticia, esto fue mundial.
> Pues no se esperaba menos, ellos son los hijos del señor Guzmán.



Televisión, radio y prensa por donde lo vieran todo era lo mismo.
Todo era un solo objetivo, rescatar a Ovidio y salir de ahí vivos.
La misión quedó cumplida, gracias a los plebes que dieron su apoyo.
Seguimos con el legado que dejó mi padre, quedó demostrado.
La chapiza pa'delante, seguimos con todo, jalando macizo.
Ahora ya saben quién soy, Ovidio Guzmán, soy de *los chapitos*.

A partir del *culiacanazo*, compositores e intérpretes cantaron de forma inmediata sobre lo sucedido. Basaron sus letras en impresiones, sentimientos y vivencias. Algunos corridos circularon con celeridad en redes sociales y acumularon un número considerable de reproducciones (*El Universal*, 2019; *El Heraldo de México*, 2019; *Proceso*, 2019b). Un caso particular, fue el de "Ovidio Guzmán. El rescate". Este narcocorrido formó parte de procesos de musicalización, asimilación, difusión, comunicación y socialización de los acontecimientos ocurridos el 17 de octubre. La composición alcanzó impacto inmediato en el ámbito local, nacional y transnacional.

La composición y producción inmediata de "Ovidio Guzmán. El rescate" articula prácticas musicales que permiten comprender un fenómeno de la historia presente atravesado por distintas formas de violencia. Retomando a Aróstegui (2004), en el abordaje de la historia presente es importante recopilar narrativas que se producen en tiempo real. Desde los corridos de la Revolución (Mendoza, 1956), la condición de inmediatez ha sido parte de la práctica compositora de corridistas, quienes, como parte del pueblo y testigos presenciales, construyen historias para informar y relatar acontecimientos relevantes. Lo anterior implica hacer confluir, en un tiempo breve, habilidades musicales, espontaneidad, improvisación y creatividad; la lectura e interpretación del contexto donde se sitúan, así como "la capacidad de imprimir un sentido musical al mundo" (Finnegan, 2002: 13) en un tiempo breve. A decir de Paredes (1986), los corridos son composiciones que "vuelan", que "corren", son historias musicalizadas que se propagan rápidamente. Actualmente, las composiciones al ser grabadas y compartidas se "viralizan" en un tiempo mínimo, ganando popularidad en medios digitales. Esto permite el acceso, la circulación y la compartición instantánea de narcocorridos emergentes, lo cual se traduce en visibilidad para el grupo, oportunidades de trabajo y ganancias económicas.

Burgos (2016) menciona que son pocas las investigaciones que se han aproximado a las experiencias de los compositores de narcocorridos. Según Avitia (1997) la composición de corridos sigue una directriz marcada por la tradición. McDowell (1972) sostiene que la elaboración de corridos consiste en la agrupación de palabras a través de fórmulas y estructuras similares retomadas de otras composiciones. Para Simonett (2008: 218-219) el compositor que trabaja para un cliente "dispone la información a manera de versos octosílabos, la viste de fórmulas prestadas de la tradición del corrido y arregla una melodía sencilla que se basa en una progresión de acordes simples". Según Burgos (2016: 8) son las agrupaciones jóvenes quienes actualizan el repertorio de narcocorridos. La producción de composiciones novedosas les permite incrementar su popularidad, "ante la incapacidad de predecir lo que tendrá éxito, o de dónde vendrá, lo importante es mantener la producción con la esperanza de acertar con alguna". Estas composiciones se encuentran ancladas en las condiciones contextuales donde son producidas y difundidas.

Siguiendo a Finnegan (2002: 8), es importante analizar "los procesos musicales activos en lugar de concentrarse en los productos (las obras musicales como tales)". Esto implica observar las prácticas, la organización, las actividades y las dinámicas de los músicos. Finnegan también sugiere atender los procesos de composición, de ejecución musical y conocer los puntos de vista de los artistas. Así, se espera profundizar en la comprensión del contexto y realidad cultural donde se produce la música (Simonett, 2011). Orientados por estos argumentos, en este artículo nos preguntamos: ¿cuáles son las motivaciones y prácticas de composición, producción y circulación del corrido "Ovidio Guzmán. El rescate"?, ¿cómo las experiencias vividas y la significación de jóvenes músicos y compositores respecto al *culiacanazo* se transforman en una producción sociomusical? El objetivo del artículo es describir las prácticas de ideación, composición, musicalización y difusión del corrido "Ovidio Guzmán. El rescate". Asimismo, comprender los procesos de composición en tiempo real y la gestión del riesgo en contextos de violencia.

A continuación expondremos: a) el estudio de caso cualitativo como posicionamiento metodológico, el criterio de selección de "Ovidio Guzmán. El rescate", la justificación de la participación de Arte Norte y las formas de recolección de información empírica. En los resultados desarrollaremos: b) las experiencias y fuentes de inspiración para la composición



del corrido; c) las motivaciones, el posicionamiento y la práctica de composición en términos de inmediatez; d) la gestión de riesgos de los músicos en contextos de violencia.

Apunte metodológico

La presente investigación se basa en un estudio de caso cualitativo (Martínez, 2006). Esta aproximación permite comprender los fenómenos sociales desde las prácticas y perspectivas de las personas situadas en su propio contexto (Stake, 1999). El estudio de caso es dinámico e implica el análisis detallado "de un ejemplo en acción" (Álvarez y San Fabián, 2012: 14) para comprender la actividad e interacción de un caso particular en circunstancias específicas (Stake, 1999). Nosotros nos enfocamos en la experiencia, la construcción de significados y la valoración del contexto del grupo Arte Norte,[1] atendiendo sus prácticas de composición, producción y circulación del corrido "Ovidio Guzmán. El rescate". Este tema musical no fue el único corrido que circuló sobre el *culiacanazo*. El 17 de octubre del 2019, poco después de los acontecimientos violentos en Culiacán, en redes sociales se publicaron corridos que en cuestión de horas alcanzaron miles de reproducciones. Por ejemplo, el "Corrido balacera en Culiacán", de Miguel Gastelúm;[2] "Balacera en Sinaloa", de Héctor Guerrero, y "Guerra en Culiacán" de R.A.R.B. (*Sin Embargo*, 2019). Estas composiciones son interpretadas por un cantante acompañado por una guitarra acústica. Decidimos trabajar con Arte Norte por la singularidad del caso y por la accesibilidad y disponibilidad de los músicos para colaborar en la presente investigación. Retomando a Stake (1999), seleccionamos su corrido por ser diferente y contener más elementos que llamaron nuestra atención. Por ejemplo, en el ámbito local la composición circuló masivamente entre contactos y grupos de WhatsApp. Seguimos su visibilidad en estados de WhatsApp y redes sociales. El número de reproducciones ascendió rápidamente, en dos días alcanzó 700 mil reproducciones y el video fue eli-

[1] Arte Norte se fundó en 2011. Su repertorio incluye baladas románticas, cumbias, narcocorridos y la interpretación de *covers* del momento. Actualmente cuenta con cinco discos grabados. El grupo lo integran Jesús Antonio Beltrán, vocalista y bajo sexto; Pavel Frías, vocalista y bajo eléctrico; Alvin Ramírez, batería; Víctor Valdez, acordeón.

[2] En Blog del Narco Oficial: https://twitter.com/blogdelnarcomx/status/1185297924013453312, consultado el 3 de junio de 2021.

minado del canal ROBErec en YouTube. Además, tomamos en cuenta el detalle del contenido, el cuidado en la musicalización y la calidad de la grabación. A diferencia de las primeras composiciones que se hicieron virales, "Ovidio Guzmán. El rescate" fue compuesto, musicalizado y grabado en un estudio durante la noche del 17 de octubre del 2019 –el mismo día del suceso–, y se puso en circulación a las 6:00 am del 18 de octubre del 2019. Por último, los integrantes de Arte Norte vivenciaron los acontecimientos violentos del culiacanazo, por lo tanto, consideramos que se trata de una composición contextualizada y construida desde la experiencia de los músicos. Realizamos una entrevista a profundidad (Ginesi, 2018) con todos los integrantes del grupo. Fue un diálogo genuino, espontáneo, exploratorio y horizontal (Pujadas, 2010). Conversamos sobre las motivaciones, el proceso y las prácticas de composición. También exploramos la experiencia vivida, el conocimiento y los sentidos sobre los acontecimientos del 17 de octubre.

Entrevista a integrantes de Arte Norte, Culiacán, Sinaloa, 27 de noviembre de 2019.



Una segunda entrevista tuvo lugar en el cierre del curso "Convivencia Social y Violencia".[3] Participaron tres integrantes de Arte Norte y aproximadamente cuarenta estudiantes universitarios. La dinámica grupal se realizó desde la propuesta de "*music elicitation*" (Allet, 2010). Es una forma de entrevistar en la que escuchar y dialogar sobre contenidos musicales es

[3] Asignatura del séptimo semestre de la Licenciatura en Psicología, UAS.



la vía de acceso a sentimientos, memorias, experiencias y sentidos construidos sobre acontecimientos particulares. Para Allet, hablar de contenidos musicales permite explorar temas difíciles de abordar en entrevistas convencionales. En esta entrevista grupal primero escuchamos la interpretación en vivo y leímos la letra del corrido. Posteriormente, propiciamos un diálogo entre músicos y estudiantes, quienes conversaron sobre las experiencias vividas el 17 de octubre, el contenido y la valoración de la composición articulado a sus vivencias, inquietudes sobre el proceso de creación de la composición. A partir del intercambio entre estudiantes y músicos generamos más información sobre el corrido.

La vivencia del 17 de octubre como fuente de inspiración

La composición de narcocorridos no se genera en un vacío social; los contenidos no pueden separarse de las condiciones de violencia que viven los jóvenes en Sinaloa. Los compositores construyen narrativas musicales desde sus experiencias y conectan las realidades sociales vividas y compartidas por los fans y los artistas (Negus, 2005). En los primeros tres versos de "Ovidio Guzmán. El rescate" encontramos descripciones del culiacanazo. Los contenidos surgen de experiencias directas e indirectas de los músicos. Uno de ellos, Pavel Frías relata que ese día por cuestiones laborales atravesó la ciudad; sabía lo que pasaba, pero desconocía las calles por las que no podía transitar. En su recorrido pasó por la zona donde se concentró el conflicto. Citamos las experiencias compartidas:

> Me tocó atravesar toda la ciudad. En el transcurso, pues sí me tocó ver camionetas quemadas. Me tocó ver dobles rodados con los barrets como dice el corrido. Me tocó ver tres personas muertas. Entonces, pues sí me tocó vivirlo. Y sí fue bastante, ¿cuál es la palabra? "impactante". Para mí fue muy impactante ver todo eso. Eso fue lo que yo viví.
>
> Lo primero que vi fue *antecito* de llegar al puente del Humaya, ahí por Solidaridad estaba un camión atravesado… a como fui avanzando, pues, ahí sí camionetas quemándose. Varias calles de plano tapadas pues, tenía uno que andar sacándole la vuelta a las calles. Quise pasar por donde está el Estadio de los Dorados y ahí fue lo más fuerte pues, pero yo no sabía que ahí había sido lo más fuerte.

Culiacán se convierte en zona de guerra por balaceras (*El Sol de Sinaloa*, 2019a)







La experiencia de Pavel era distinta de lo que se difundía en los medios de comunicación y en las noticias. Como sugieren otros estudios sobre narcocorridos, la vivencia de Pavel permitió acceder a versiones alternativas y opuestas a las oficiales (Héau y Giménez, 2004; Ramírez-Pimienta, 2011; Valenzuela, 2002). Por ejemplo, Pavel nos habló de "cuerpos tirados", mencionó que "dos de las personas que me tocó ver eran sicarios. Lo digo porque estaban *empercherados* y quedaron las armas ahí por un lado… me tocó ver a un niño muerto, como de unos 14 años más o menos".

Para el resto de los integrantes de Arte Norte la experiencia fue distinta. Lo vivieron a una distancia cercana, desde las pantallas de sus celulares, a través de la inmediatez que permiten las redes sociales. La cotidianidad fue capturada, compartida, comentada e interpretada desde las pantallas. Los materiales sobre lo ocurrido en las calles de Culiacán generaron formas digitales de sociabilidad (Lasén, 2006). Esto es, flujos de interacción, circulación de información, proximidad simbólica para contrarrestar la distancia geográfica, e intensa comunicación a través del compartir fo-



tografías, audios, videos, textos y estados en perfiles de redes sociales. Así participaron los integrantes de Arte Norte en esas interacciones:

> Yo lo viví desde el teléfono, ahí me llegaban todos los mensajes, todo, todo ahí me llegaba. Los carros con las armas y quemándose, fotos y todo. De mi trabajo, yo estaba en mi trabajo, y de hecho, salí temprano porque todos cerraron y nos fuimos. Así pues, yo lo viví desde el teléfono por las redes (Víctor).

> [Alvin] Más que nada por el teléfono pues./ [Jesús Antonio] Por las noticias. Viendo videos./ [Víctor] Yo estaba en mi trabajo y de repente, por el grupo de WhatsApp mandaban todos los videos. Un montón de videos circularon, y pues sí sabíamos, pues ya sabíamos cómo están las cosas./[Víctor] Se decía que iban a seguir. De hecho, decían que había toque de queda en la noche./ [Pavel] Decían que estaban llegando, de hecho había videos donde se veían varias camionetas que estaban llegando a Culiacán. Decíamos: esto va a seguir y quién sabe qué tanto vaya a durar, pues, o qué tanto más vaya a pasar, porque sí había videos de que iban llegando más camionetas.

Estos mensajes generaron rumores de pánico (Guevara y Martínez, 2015; Mendoza, 2016). En la ciudadanía configuraron formas de expresión y desahogo en una realidad de violencia desbordante. Cerda, Alvarado y Cerda (2013) sugieren que los mensajes del crimen organizado divulgan e infunden pánico, aterrorizan y paralizan al grupo contra el que combaten, a la vez que patentan su poder en la sociedad. Oseguera-Montiel (2018: 152) afirma que, en situaciones de tensión, violencia y extrema ansiedad las personas son proclives a crear, creer y propagar rumores de pánico. Esta información no son textos simples, "se presentan como un *performance*, es decir, como parte de una dramatización de la violencia que se distingue por su originalidad, su intensidad emocional y evocativa", forman parte del contexto donde se producen y lo configuran como peligroso.

La información a la que tuvieron acceso y que difundieron los músicos son inscripciones digitales (Lasén, 2019). Esto implica un rechazo a la idea de reflejo o representación de la realidad para asumir que las imágenes, los sonidos y textos digitales configuran formas de interacción, conexión, a la vez que movilizan y se articulan a la producción de ideas, sentimientos y resignificación de la realidad. En este caso, el acceso en tiempo real a lo

que acontecía en la ciudad, las interacciones y los diálogos a partir de los contenidos sirvieron como fuente de inspiración para la composición de "Ovidio Guzmán. El rescate".

Estrategias y valoraciones de la composición

Parecía broma del baterista cuando dijo "hay que grabar un corrido" sobre el 17 de octubre en Culiacán. Se refería a componer, producir y difundir un corrido sobre los acontecimientos del día, ese mismo día, aunque terminaran a la jornada siguiente. Su propuesta tomó forma cuando habló con el encargado del estudio de grabación y confirmó que el espacio se encontraba disponible. En un primer momento había recelo de hacer la composición:

> Que no he de negar algo… yo estaba un poquito en desacuerdo también [en que se hiciera el corrido]… Porque no sabe uno lo que pueda llegar a pasar (Jesús Antonio).

> Yo andaba asustado, la verdad. Hasta cerré temprano [el local donde trabaja] porque no sabía qué iba a pasar… Yo pensé que era broma cuando decían "vamos a grabarlo". Y ya, pues, como tenemos un lema aquí de que "jalan todos" y jalamos, pues vamos todos al estudio, pues ya no podía decir no (Víctor).

Los otros integrantes de Arte Norte se sumaron a la propuesta de Alvin, el baterista, y se encontraron el 17 de octubre a las 21:00 hrs. en el estudio de grabación; terminaron de grabar el día 18 a las 5:00 hrs. Llegaron al local sin una idea de cómo podía ser el corrido, no tenían la letra, tampoco una tonada. En la entrevista, Jesús Antonio comentó: "realmente lo hicimos ahí. Ya estando ahí en el estudio, hicimos una sola estrofa con la misma tonada. Y ya con eso hicimos lo que es la base musical, y mientras hacíamos la base musical [grabación de los instrumentos], unos componíamos y el que grababa aportaba ideas". A decir de Pavel, acordaron hacer seis versos. A partir de ahí comenzaron a componer el contenido e hicieron la música:

> Había mucho que decir. Simplemente, era de ir acomodando lo que teníamos. Y de una idea, alguien decía: "no, que gente corriendo en las calles",





> "disparos"; nada más había que complementar esa idea y que rimara el verso. No fue tan complicado en sí hacer la letra.
> Tiene que tener un inicio y un final. O sea, cuando esto, "todo pasó de repente". No pues, ¿cómo vamos a empezar?, "pues es que todo fue de una", todo pasó de repente. Ah pues, "todo pasó de repente" [inicio del primer verso]. Y así se fue yendo. Pero, ¿qué más?, ¿qué más? No pues, que había gente corriendo en las calles, plebes, pues "gente que anda en las calles" [inicio del tercer verso], y así se fue yendo (Víctor).

Las experiencias directas e indirectas fueron insumos para la escritura. Al preguntarles de dónde surgieron las ideas para construir los versos, respondieron:

> [Jesús Antonio] Yo pienso que fue a raíz de lo que uno miró, de lo mismo, del material que llegó a uno por videos, por audio. Se visualizaba uno, como que te lo imaginabas pues. De igual manera, pues el corrido se hizo "tú que opinas, a ver tú dame opiniones" y ya lo fuimos armando. Pues cada quien lo que se le venía a la cabeza./ [Pavel] Siempre y cuando fuera congruente y más que nada basándonos en lo que decían, lo que habíamos escuchado en las noticias. Todo esto, basándonos en las noticias, y en lo que me había tocado ver.

> Mi mente seguía repasando lo que había visto… Yo en mi caso traté de que dijera lo más cercano a lo que yo había vivido. Que quedara plasmado en la letra (Pavel).

Retomamos a Malcomson (2019) para resaltar que los compositores tienen agencia. Su habilidad en el proceso de escritura es un acto y una forma creativa de ejercer el poder. Esto es, que a pesar de las condiciones de riesgo implícitas en el ejercicio de componer sobre el narcotráfico y/o los narcotraficantes, los compositores crean y negocian los contenidos; también procesan y transforman la información que poseen. Malcomson reconoce el papel activo de los compositores, en tanto que investigan, cuestionan, contextualizan, deciden y se posicionan desde el contenido de sus composiciones. En las entrevistas los músicos comentaron cuidados y reservas que mantuvieron al momento de escribir y decidir la versión final de la composición:

> Pudimos haberle puesto más cosas. Por ejemplo, nos faltó agregar lo de los reos que se fugaron del penal. Eso no lo incluimos en la letra. Pero en sí, pues la mayoría de los hechos ahí están (Pavel).

A decir de los músicos, escribieron con mesura, distanciándose de la descripción detallada de acontecimientos violentos.

> Desde mi punto de vista, se me hace que ya era mucho agregarle más violencia a lo que ya había habido. Entonces, se me hace a mí como que iba a ser una ofensa para la gente (Jesús Antonio).

> [Pavel] Tratamos de no decir cosas de más, pues./ [Jesus Antonio] [Cosas] Fuera de lugar./[Pavel] Sí hubo algunas ideas que dijimos "mejor no, eso no". Al principio habíamos dicho que no íbamos a decir nombres, ni apellidos, al final de cuentas dijimos todo./[Alvín] Se dijo todo./ [Pavel] Decidimos ponerlos.

Respecto al posicionamiento de los músicos en la composición, en el cuarto verso describen al gobierno y a los militares en desventaja y vencidos. El último verso es el único escrito en primera persona, se refiere de manera directa a Ovidio Guzmán y al grupo del cártel de Sinaloa que se movilizó para su liberación.

Esto no significa que los compositores mantengan una relación directa con el cártel de Sinaloa. Como sugiere Lobato (2010: 11), la composición en primera persona "permite al autor crear un vínculo más estrecho entre la voz lírico-narrativa y el auditorio, por lo que todo lo expresado adquiere más intensidad dramática". Por cuestiones de seguridad, el posicionamiento de los músicos respecto de un cártel depende del territorio donde se sitúen los músicos y los compositores (Malcomson, 2019). El contenido de las composiciones mantiene relación con el conocimiento, la proximidad y familiaridad que los compositores tienen con el personaje y el contexto. La escritura implica la exaltación de rasgos significativos, la descripción de cualidades, la enunciación de valores e ideales y la reproducción de imágenes prototípicas de narcotraficantes (Lobato, 2010; Malcomson, 2019). Se construye un personaje idealizado, se difumina la línea que separa la veracidad y la ficción (Simonett, 2004) para construir una narración que conecta con una realidad inmediata. La finalidad es



que la historia sea creíble, que haya conexión con la audiencia y que incremente la popularidad de la composición. También, en las composiciones "la figura del narcotraficante se constituye como un icono cultural, como una estrategia de mercado y como un producto de consumo redituable" (Burgos, 2016: 6).

Al preguntar por las motivaciones para escribir "Ovidio Guzmán. El rescate", encontramos que los compositores reconocen que el narcotráfico es un tema de interés para las personas de Sinaloa, es algo sobre lo que se habla: "Yo pienso que vivimos en una ciudad que ya sabemos cómo está la situación aquí" (Jesús Antonio). A la vez, reconocen que los corridos sobre el narcotráfico a ritmo de banda y norteño son aceptados por los oyentes: "Como dicen, al público lo que pida. La gente es la que manda y más aquí, aquí otro género nos morimos de hambre… Aquí tienen que ser corridos, o norteño" (Víctor); "Te contratan más por el corrido… Un grupo que cante la mayoría de corriditos o algo, el *jale* [trabajo] siempre lo vas a tener" (Alvin). En este caso, un motivo para componer fue el hacerse visibles e incrementar su popularidad:

> [Víctor]Pues más que nada, darnos a conocer un poco más, la verdad. Porque nosotros ya sabíamos que podía pasar esto y lo que pasó, que es que el video tuviera muchas reproducciones… Pero nunca nos imaginamos que sí fuera a pasar./ [Pavel] Nosotros sabíamos que muchos grupos iban a sacar el corrido, no pues hay que hacerle la luchita nosotros también. Pues esperando lo que todo grupo espera, darse a conocer.

> Sabíamos que probablemente nos iban a llamar la atención por el corrido. Pero también pensamos que no vamos a ser los únicos que vayan a sacar un corrido. De hecho, hay varios. Éste fue el que más se escuchó. Tal vez porque fue el que salió primero, y grabado en estudio. Porque el día de los hechos, el mero día ya había corridos circulando, pero con pura guitarra. Algunos ya no me tocó escucharlos, y otros sí, están ahí en internet, pero están con pura guitarra y pues nada más quedaron ahí… Nosotros sabíamos que había otros grupos que iban a sacar corridos. Por eso dijimos: de todos modos alguien más lo va a sacar (Pavel).

En los últimos años, internet y las redes sociales se han considerado espacios alternativos para la difusión de narcocorridos. Las redes sociales

garantizan el acceso, la escucha y pronta distribución de las composiciones. Además, se incrementa la compartición instantánea, la interacción y el contacto entre los músicos y la audiencia. La viralización de una composición dependerá de la visibilidad en distintas redes, de las recomendaciones y/o de los intereses comunes que se comparten entre los oyentes (Simonett y Burgos, 2015). Esto genera formas de socialización donde los oyentes son agentes activos en los procesos de producción, distribución y resignificación de la música. En la experiencia de Arte Norte:

> Yo todavía llegué a mi casa y me puse a hacer el video para subirlo a internet. Hasta que se subió a internet dije, ya puedo descansar. El video yo creo que lo subí a las 7 de la mañana y a esa hora me acosté a dormir (Pavel).

> [Víctor] Nomás una vez lo pusimos [*en redes sociales*]. De ahí la gente lo empezó a agarrar./ [Pavel] Yo en mi caso, el que contactos de WhatsApp, de Facebook, de Instagram me lo pedían. Me pedían el audio o el video para ellos publicarlo. Es noticia. Y todo mundo, pues al que le gusta, lo quiere tener en ese momento. Entonces a mí mucha gente me lo pidió… al que me lo pedía yo lo pasaba.

Para Arte Norte era imposible predecir y controlar el curso, el alcance y los efectos que tendría la composición en la red. Para ellos fue sorprendente que el corrido acompañara el contenido de algunos noticieros y que su narrativa musical trascendiera en el ámbito local, nacional y transnacional.

> Yo no estaba en mi casa, estábamos trabajando, y en la casa salió en las noticias. ¡Hey! salió el corrido en las noticias. Y mi papá trabaja en un tianguis, en el Huizaches [mercado popular rodante], y al día siguiente allá tenían el corrido tocando los del puesto de discos. ¡Tenían tocando el corrido allá en el tianguis! Y fue donde dije yo: ¡Ingatu!, entonces sí se esta escuchando (Víctor).

> Hubo noticieros. Bueno, yo tengo familia en Estados Unidos, en Nevada, y me mandaron pedacitos de video de noticias de Estados Unidos y tenían la música de fondo con las imágenes del corrido. *Línea Directa* [noticiero local] también fue de los primeros que nos pasaron (Jesús Antonio).



La propagación del corrido generó oportunidades de trabajo y reconocimiento del grupo en otras localidades:

> De Estados Unidos nunca habíamos recibido llamadas hasta después de esto que se grabó. Pero no podemos hacer nada, no tenemos ahorita la visa. Aquí a mi compañero le hablaron de Guatemala, que para mandar saludos para la radio. De Tijuana varios salones, de Las Pulgas también. Entonces sí despuntaron varias cosas de ahí, hasta ahorita buenas, gracias a Dios estamos así. ¿Qué va a pasar con el corrido?, a lo mejor ahí va a quedar, o igual le digo yo a los compañeros "necesitamos grabar otra cosa", para aprovechar las visualizaciones, para que la gente misma diga "ah, volvieron a grabar otra cosa" (Jesús Antonio).
> En mi caso, me acaban de encargar un corrido de Estados Unidos. Pero no es nada como a lo que se refiere. Es de un muchacho que es de acá, del lado de Cosalá y está de mojado. Entones como le está yendo bien, él quiere su corrido, quiere su corrido, y me contactó a consecuencia de este corrido: "hey, que ya los escuché". Me contactó y en eso estamos ahorita. Pero no tiene nada que ver [con el narcotráfico], el muchacho trabaja en el campo (Jesús Antonio).

> (Víctor) Abre trabajo, eso sí abre. Nos va a abrir trabajo, más que nada pues eso. Yo espero trabajo. Con esa intención lo hice./ (Pavel) Sí pues, es eso, es la proyección que nos está dando el corrido dentro y fuera del país. Y yo pienso que lo que sigue es sacar algún otro tema para algo que sí podamos tocar.

Los riesgos y las advertencias

A decir de los músicos, el corrido de "Ovidio Guzmán. El rescate" tenía una cantidad considerable de reproducciones. Sin embargo, no es una composición a la que pudieran hacer promoción, un videoclip o tocarlo en cualquier espacio. En Culiacán no hubo agrupaciones locales, con trayectoria y reconocimiento, que de forma inmediata sacaran un corrido sobre lo que pasó el 17 de octubre: "Nadie hizo el corrido. Nosotros tuvimos el valor o el atrevimiento de hacerlo" (Jesús Antonio). Burgos (2016: 5) documenta que las agrupaciones jóvenes "asumen el riesgo de componer sobre narcotráfico para abrirse un espacio en el medio musical, como una estrategia para darse a conocer y alcanzar la fama". El reconocimiento de esas

composiciones conlleva lo que Malcomson (2019) denomina "optimismo cruel". Esto es, cuando ciertas canciones sobre el narcotráfico incrementan la popularidad de una agrupación, pero a la vez se establecen límites, compromisos, o se imponen medidas de protección sobre las vidas de los músicos.

Desde la experiencia de los músicos, ellos compusieron con información de algo que era noticia. El contenido no dice algo "que no se supiera", "nada que no haya visto la gente", "no estamos dando a conocer nada extraordinario", "no es una letra inventada". Ellos consideran que relataron "lo que pasó". Sin embargo, el corrido no pasó inadvertido, Pavel comentó:

> El corrido ya estaba viralizado, entonces ya no lo pudimos parar, pues ya andaba rolando por muchas partes… A los dos días empezaron a circular por WhatsApp y Facebook, amenazas, o advertencias para compositores y grupos que no querían que sacaran nada sobre lo que pasó ese día.

La composición y el canal de Arte Norte (que mantenían desde 2011) fueron reportados y eliminados de YouTube. Los músicos reconocen que hay personas a las que les pudo haber disgustado la composición y que probablemente lo denunciaron. Por otra parte, tuvieron la experiencia de rechazos y reclamos del gremio musical local. Pavel y Jesús Antonio comentaron que músicos de otras agrupaciones les decían: "no, que bórrenlo; no, que quítenlo; pinche corrido feo; van a tener muchos problemas; les van a hacer algo; los van a *tablear*". Los integrantes de Arte Norte infieren que fue por envidias y con la intención de que la composición no incrementara reproducciones. En ese momento ignoraron los mensajes, no retiraron el video.

Hubo una advertencia general dirigida a los músicos sinaloenses. Jesús Antonio recuerda mensajes de WhatsApp, publicaciones en Facebook e Instagram y audios "para compositores y grupos que no sacaran nada sobre lo que pasó ese día":

> Queda estrictamente prohibido hacer corridos sobre lo sucedido el día jueves 17 de octubre. Quienes hayan subido a las redes sociales algún corrido, se les pide por favor y de la mejor manera que lo borren o los quiten de las redes sociales.



> Corran la voz, no es juego, quien haya subido algún corrido mejor que lo quite o lo borre. Quien haga caso omiso, que se atenga a las consecuencias. *Plebes*, para todos los colegas, grupos o fanáticos que compartieron la rola, bórrenla de sus historias y de sus publicaciones. Nos informan que está estrictamente prohibido sacar corrido sobre lo sucedido.

Jesús Antonio recibió un mensaje que decía "le recomiendo que si grabaron que lo quiten de las redes, por las platicas que he escuchado". A Pavel lo llamaron por teléfono, así relata la experiencia:

> A mí me hablan por teléfono directamente y me dicen:
> — ¿*Usted es el de Arte Norte*?
> — Sí, oiga, para servirle.
> — Este… ¿y quién les dio permiso de grabar, de sacar ese corrido?
> — No, pues nadie, le digo. Nadie. Nada más estamos relatando lo que pasó, le digo.
> — No, pues no, no hay permiso para hacer corridos, y queremos que lo quiten de redes sociales. No queremos que lo anden tocando.

Y pues fue lo que hicimos, lo tuvimos quitar de las redes sociales.

> Después empezaron a llegar unos audios de otra persona que anduvieron circulando por WhatsApp. Y en el audio dice el apodo de una persona que sí anda enredada [relacionada con el narcotráfico]. Entonces ahí fue donde dijimos: ¿saben qué?, hay que quitarlo ya. Y lo quitamos.

A partir de estas experiencias, los integrantes de Arte Norte manifestaron miedo e inseguridad. Parte de la agencia de los músicos (Malcomson, 2019) implica también la gestión de sus producciones musicales, el reconocimiento de las dificultades y la valoración de los riesgos en los contextos de violencia donde se sitúan.

> Sí existe el temor. Todavía hoy, nosotros en las presentaciones no lo tocamos. No lo tocamos a menos que el cliente nos lo pida y viendo también con qué tipo de gente estamos; porque, pues, las amenazas fueron bien claras: "no queremos que canten el corrido, no queremos que lo graben, no lo queremos en redes sociales" (Pavel).

Burgos (2016: 17) documenta que los compositores e intérpretes de narcocorridos realizan sus actividades con cautela y precaución, evitando situaciones delicadas y de riesgo; "al ser contratados, los músicos no tienen libertad para interpretar los corridos o canciones que deseen. En todo momento intentan complacer al cliente que pagó por sus servicios". Además, valoran el contexto, la situación y las personas con las que se encuentran para tocar parte de su repertorio musical.

Retomando a Skjerdal (2008), la autocensura se da bajo reglas no escritas. El "factor miedo" es un elemento central en esta práctica. Según Skjerdal, la autocensura se presenta cuando se abordan temas que son delicados, controversiales, de conflicto social y sobre acontecimientos extraordinarios de los que se quiere tener control; también cuando los contenidos pudieran alterar aspectos de seguridad, política, religión, sexualidad u otros temas tabú.

Siguiendo a Salomon (2015) y a Anttonen (2017), la autocensura es una práctica social y cultural situada, que opera a nivel "micro" y que involucra la agencia y los sentidos de quienes participan en ella. Esto no convierte a los músicos en víctimas ni en cómplices. Los músicos practican una "autocensura activa" (Skjerdal, 2008: 194) en tanto que mantienen reservas, gestionan, deciden y resuelven qué hacer con sus composiciones para no generar tensiones y conflictos. Para Anttonen (2017), esta regulación o mesura tiene como base el "sentido común" y la lectura e interpretación del contexto. Esto es, el reconocimiento de que es "un mal momento", o de que su música resulta inapropiada por la situación que se vive. Así, no es el contenido lírico lo que resulta inapropiado en una expresión musical, sino que es el contexto el que enmarca el sentido de lo inapropiado (Anttonen, 2017). En esa situación, los músicos son sensibles, empáticos y responsables (Carpenter, 2017) al ajustar y reservar parte de su repertorio, cancelar sus presentaciones y guardar respeto a los aficionados. También practican la autocensura como una estrategia de protección para los músicos y de cuidado de la imagen de la agrupación musical (Anttonen, 2017).

La autocensura posibilita prácticas sociomusicales creativas, a la vez que se propicia la reflexión, la toma de conciencia y una postura crítica hacia las propias creaciones musicales y al contexto sociopolítico donde se inserta la música (Salomon, 2015). Así se posiciona Arte Norte ante el contexto de su producción musical:



> El hacer o no corridos no va a eliminar la violencia que ya existe. La violencia no radica en el corrido, radica en la falta de trabajo, los malos sueldos. El hacer o no corridos no va a cambiar eso. Uno no trata de que haya más violencia al hacer un corrido. Simplemente que la cultura del corrido es eso, es una cultura que ya está arraigada aquí en México y podría decirse que aquí en Sinaloa mucho más que en otros estados del país… Los corridos son una cultura de antaño, antes se hablaba de la Revolución; ahora, pues se habla del narcotráfico, que es lo que está ahorita pasando en la sociedad (Pavel).

Conclusiones

Es importante reconocer el valor psicosocial de los narcocorridos como microhistorias situadas en un contexto cultural e histórico. En este artículo, el corrido de "Ovidio Guzmán. El rescate" representa una narrativa popular y alternativa, que toma el pulso social, crea, recrea y resignifica musicalmente los acontecimientos violentos relacionados con el 17 de octubre del 2019 en Culiacán. Los narcocorridos constituyen una vía de acceso al pensamiento social, a las vivencias, a las explicaciones y formas de interpretación del narcotráfico y la violencia en México.

A partir de las experiencias de los músicos se visibiliza su papel activo y su agencia. Son jóvenes que reconocen y le dan sentido a las condiciones de violencia en las que viven. El contenido de "Ovidio Guzmán. El rescate" surge de sus experiencias, de la comprensión del contexto y la cultura a la que pertenecen. Son significativas las vivencias personales y la sociabilidad digital de los músicos. También sobresale la inmediatez de sus prácticas de escritura, musicalización, grabación y difusión del corrido. Esto no tiene que ver sólo con el dominio de una técnica musical, sino que es importante la proximidad e interpretación que hacen de su contexto. En esta composición, el uso de la tecnología y las redes sociales en las prácticas sociomusicales favoreció la viralización inmediata de una narrativa narcocultural producida en tiempo real. La circulación de "Ovidio Guzmán. El rescate" formó parte de procesos de comunicación, asimilación y socialización del *culiacanazo*.

La escritura, composición y difusión son prácticas que los músicos realizan a pesar de las condiciones de riesgo. De forma creativa sortean las dificultades; procesan y transforman la información que poseen; crean, contextualizan y toman una posición respecto de sus contenidos. En este artículo proponemos la idea de "autocensura activa" para visibilizar una

práctica microsocial que implica la agencia de los músicos. Esto es, generar condiciones mínimas de seguridad y protección a partir de la gestión de su repertorio, la valoración de riesgos, la mesura en sus presentaciones y la interpretación que hacen de la situación donde se encuentran.

Si bien las prácticas de los músicos se orientan por intereses comerciales, para ganar visibilidad e incrementar su popularidad, en su experiencia exponen un ejercicio reflexivo y consciente de su propio trabajo. A la vez, mantienen una postura crítica del contexto social, político, económico y cultural donde circulan sus composiciones.

Bibliografía

Allett, Nicola (2010). "Sounding Out: Using music elicitation in qualitative research", NCRM Working Papers. *Realities*, vol. 4 núm. 10, pp. 1-17. Recuperado de http://eprints.ncrm.ac.uk/2871/1/0410_music_elicitation.pdf, consultado el 23 de mayo de 2021.

Almonacid, Julián (2016). *Cantar y contar historias: Las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, otras formas de enseñanza* (tesis de maestría). Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Almonacid, Julián y César Burgos (2018). "Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido". *Historia y Memoria*, núm. 17, pp. 91-123. https://doi.org/10.19053/20275137.n17.2018.7456

Álvarez, Carmen y José San Fabián (2012). "La elección del estudio de caso en investigación educativa". *Gazeta de Antropología*, vol. 28, núm. 1, pp. 1-14. https://doi.org/10.30827/Digibug.20644

Anttonen, Salli (2017). "From Justified to Illogical: Discourses of (Self-) Censorship and Authenticity in the Case of Two Finnish Metal Bands". *Popular Music and Society,* vol. 40 núm. 3, pp. 274-291. https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1294521

Aróstegui, Julio (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente.* Madrid: Alianza Editorial.

Astorga, Luis (2015). *"¿Qué querían que hiciera?" Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*. México: Grijalbo.



Avitia, Antonio (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo I (1810-1910).* México: Porrúa.

Burgos, César (2016). "'¡Que truene la tambora y que suene el acordeón!: composición, difusión y consumo juvenil de narcocorridos en Sinaloa". *Revista Transcultural de Música,* núm. 20, pp. 1-24. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82252822010, consultado el 23 de mayo de 2021.

Carpenter Alexander (2017). "'Die Young': On Pop Music, Social Violence, Self-Censorship, and Apology Rituals". *Popular Music and Society*, vol. 40, núm. 3, pp. 261-273. https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1307644

Cerda, Patricia; José Alvarado y Emma Cerda (2013). "Narcomensajes, inseguridad y violencia: análisis heurístico sobre la realidad mexicana". *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, pp. 839-853. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44286

Domènech, Miquel y Lupicinio Íñiguez-Rueda (2002). "La construcción social de la violencia". *Athenea Digital*, núm. 2, pp. 1-10. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.54

El Heraldo de México (2019, 23 de octubre). "¡Ya se habían tardado! Lanzan corrido inspirado en Ovidio Guzmán" [video]. *El Heraldo de México* Recuperado de: https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/lanzan-corridos-inspirados-en-la-detencion-y-liberacion-de-ovidio-guzman-el-chapo-el-mayo-video/, consultado el 9 de mayo 2020.

El Sol de Sinaloa (2019a, 17 de octubre). 2019, "Culiacán se convierte en zona de guerra por balaceras". *El Sol de Sinaloa.* Recuperado de https://www.elsoldesinaloa.com.mx/republica/justicia/videos-culiacan-sinaloa-se-convierte-en-zona-de-guerra-balaceras-4330910.html, consultado el 13 de marzo 2020.

El Sol de Sinaloa (2019b, 18 de octubre). "Se paralizó todo el deporte en Culiacán". *El Sol de Sinaloa*. Recuperado de https://www.elsoldesinaloa.com.mx/deportes/se-paralizo-todo-el-deporte-en-culiacan-4335429.html, consultado el 13 de marzo 2020.

El Universal (2019, 18 de octubre). "Culiacán se estremecía. Narcocorridos narran balaceras y liberación de Ovidio", *El Universal*. Recuperado de https://www.eluniversal.com.mx/estados/surgen-narcocorridos-por-detencion-y-liberacion-de-ovidio-guzman, consultado el 9 de mayo 2020.

Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6. Recuperado de https://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo, consultado el 3 de junio de 2021.

Ginesi, Gianni (2018). *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Madrid: Sociedad de Etnomusicología.

Guevara, Melitón y Cruz Martínez (2015). "Las narcomantas: vía para producir noticias en un clima de violencia", en J. Miguel Túñez y Verónica Altamirano (coord.), *Comunicar desde las organizaciones. Tendencias, estrategias y caos.* Madrid: Cuadernos Artesanos de Comunicación/96, pp. 55-71.

Héau, Catherine y Gilberto Giménez (2004). "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana". *Revista Mexicana de Sociología,* vol. 66, núm. 4, pp.627-659. https://doi.org/10.2307/3541412

Jiménez, Francisco (2018). "Violencia híbrida: una ilustración del concepto para el caso de Colombia". *Revista de Cultura de Paz*, vol. 2, pp. 295-321.

Lasén, Amparo (2006). "Lo social como movilidad: usos y presencia del teléfono móvil". *Política y Sociedad,* vol. 43, núm. 2, pp. 153-167. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0606220153A, consultado el 23 de mayo de 2021.

Lasén, Amparo (2019). "Lo ordinario digital: digitalización de la vida cotidiana como forma de trabajo". *Cuadernos de relaciones laborales,* vol. 37 núm. 2, pp. 312-330. https://doi.org/10.5209/crla.66040

Lobato, Lucila (2010). "'Me anda buscando la ley': Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona". *Destiempos.com,* vol. 5, núm. 26, pp. 10-29.

López Obrador, Andrés (2019, 30 de octubre). *Informe del operativo en Culiacán, Sinaloa. Conferencia presidente AMLO* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ywAi88sGE3A, consultado el 13 de marzo 2020.

Malcomson, Hettie (2019). "Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 38, núm. 3, pp. 347-362. https://doi.org/10.1111/blar.12977



Martínez, Pilar (2006). "El método de estudio de caso. Estrategia metodológica de la investigación científica". *Pensamiento y Gestión*, núm. 20, pp. 165-193.
McDowell, John (1972). "The Mexican Corrido: Formula and theme in ballad tradition". *Journal of American Folklore*, vol. 85, núm. 337, pp. 205-220. https://doi.org/10.2307/539496
Mendoza, Vicente (1956). *El corrido de la revolución mexicana.* México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
Mendoza, Natalia (2016). "Narco-mantas o el confín de lo criminal". *Acta Poética*, vol. 37, núm. 2, pp. 21-34. http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.732
Mondaca, Anajilda (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* (tesis doctoral). Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
Moreno, David, César Burgos y Jairo Váldez (2016). "Daño social y cultura del narcotráfico en México: estudio de representaciones sociales en Sinaloa y Michoacán". *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos,* vol. 14, pp. 249-269. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.387
Moreno, David y Fátima Flores (2015). "Aceptación y rechazo al narcotráfico: un estudio intergeneracional sobre distancia social y nivel de contacto". *Alternativas en Psicología*, vol. 18, núm. 32, pp. 160-176.
Negus, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales.* Barcelona: Paidos.
Olazábal, Antonio (2019, 18 de octubre). "El Culiacán solidario, el que va más allá de las balas". *Noroeste*. Recuperado de https://www.noroeste.com.mx/publicaciones/view/el-culiacan-solidario-el-que-va-mas-alla-de-las-balas-1177044, consultado el 13 de marzo de 2020.
Oseguera-Montiel, Andrés (2018). "*Performance* de los narcomensajes: los rumores de pánico en las ciudades del norte de México". *Comunicación y Medios*, vol. 27, núm. 38, pp. 152-163.
Ovalle, Lilian (2010). "Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México". *El Cotidiano*, núm. 163, pp.103-115.
Paredes, Américo (1986). *With his Pistol in his Hand. A Border Ballad and its Hero.* Austin: University of Texas Press.
Pujadas, Joan (2010). *Etnografía.* Barcelona: UOC.

Proceso (2019a, 17 de octubre). “Horas de terror en Culiacán: balaceras, bloqueos, incendios…(videos)”. *Proceso*. Recuperado de https://www.proceso.com.mx/603597/horas-de-terror-en-culiacan-balaceras-bloqueos-incendios-videos, consultado en 13 de marzo 2020.

Proceso (2019b, 18 de octubre). “Surgen narcocorridos tras operativo en Culiacán: se mofan de la “debilidad” de la 4T (Videos)”. *Proceso*. Recuperado de https://www.proceso.com.mx/603707/surgen-narcocorridos-tras-operativo-en-culiacan-se-mofan-de-la-debilidad-de-la-4t-videos, consultado en 13 de marzo 2020.

Ramírez-Pimienta, J. Carlos (2011). *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido.* México*:* Planeta.

Reyes, Armando (2019, 25 de octubre). “Cártel de Sinaloa, grupo terrorista”. *Siempre* [sitio web]. Recuperado de http://www.siempre.mx/2019/10/cartel-de-sinaloa-grupo-terrorista/, consultado el 8 de mayo 2020.

Reyes-Sosa, Hiram; Maider Larrañaga-Egilegor y José Valencia Gárate (2015). “Dependencia representacional entre dos objetos sociales: el narcotráfico y la violencia”. *Cultura y Representaciones Sociales,* vol. 9, núm. 18, pp. 162-186.

Redacción *RíoDoce* (2019, 17 de octubre). “Exhiben video a delincuentes saludando a militares en caseta de Costa Rica”. *RíoDoce*. Recuperado de https://riodoce.mx/2019/10/17/exhiben-en-video-a-delincuentes-saludando-a-militares-en-caseta-de-costa-rica/, consultado el 13 de marzo 2020.

Salomon, Thomas (2015). “Self-censorship as Critique: The case of Turkish rapper Sagopa Kajmer”. *Danish Musicology Online. Special Issue Research Music Censorship*, pp. 37-53.

Sánchez, Jorge (2009). “Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa”. *Frontera Norte,* vol. 21, núm. 41, pp. 77-103. https://doi.org/10.17428/rfn.v21i41.977

Santamaría, Arturo (2019, 19 de octubre). “Culiacán en llamas y el Estado inerte”. *Noroeste*. Recuperado de https://www.noroeste.com.mx/publicaciones/opinion/culiacan-en-llamas-y-el-estado-inerte-110709, consultado el 13 de marzo 2020.

Simonett, Helena (2004). *En Sinaloa nací: historia de la música de banda.* Mazatlán*:* Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.





Simonett, Helena (2008). "El fenómeno transnacional del narcocorrido", en Benjamím Muratalla (ed.), *En el lugar de la música – Testimonio Musical de México núm. 50*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/CONACULTA, pp. 214-221.
Simonett, Helena (2011). "'Giving voice to the 'Dignified Man': Reflections on Global Popular Music". *Popular Music*, vol. 30, núm. 2, pp. 227-244. https://doi.org/10.1017/S0261143011000043
Simonett, Helena y César Burgos (2015). "Mexican Pointy Boots and the Tribal Scene: Global Appropriations of Local Cultural Practices in the Virtual Age". *Transatlantica. Revue d'études américaines,* núm. 1. https://doi.org/10.4000/transatlantica.7596
Sin Embargo (2019, 18 de octubre). Video: "'El Gobierno, imprudente, al niño fue a despertar', dice narcocorrido dedicado a Ovidio Guzmán". *Sin Embargo*. Recuperado de https://www.sinembargo.mx/18-10-2019/3664036, consultado el 8 de febrero 2021.
Stake, Robert (1999). *Investigación con estudio de caso.* Madrid: Morata.
Skjerdal, Terje (2008). "Self-censorship Among News Journalist in the Ethiopian State Media". *African Communication Research,* vol. 1, núm. 2, pp. 185-206.
Uribe, Francisco (2004). "Psicosociología de la violencia". *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 4, pp. 165-196.
Valenzuela, Jorge, César Burgos, David Moreno y Anajilda Mondaca (2017). "Culturas juveniles y narcotráfico en Sinaloa. Vida cotidiana y transgresión desde la lírica del narcocorrido". *Revista Conjeturas Sociológicas*, vol. 5, núm. 14, pp. 69-92.
Valenzuela, J. Manuel (2002). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. Barcelona: Paza & Janés.
Valenzuela, J. Manuel (2012). "Narcocultura, violencia y ciencias socioantropológicas". *Desacatos*, núm. 38, pp. 95-102.
Vivanco, Roxana. (2019, 19 de octubre). "El día en que López Obrador perdió a Culiacán". *Proceso*. Recuperado de https://www.proceso.com.mx/603870/el-dia-que-lopez-obrador-perdio-culiacan, consultado el 13 de marzo 2020.



César Jesús Burgos Dávila es profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Maestro en Ciencias y Doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus publicaciones recientes son: "*Soy gallo de Sinaloa jugado en varios palenques*: Production and Consumption of Narco-Music in a Transnational World"; "La censura al narcocorrido en México: Análisis etnográfico de la controversia".

Julián Alveiro Almonacid Buitrago es docente catedrático del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Candidato a doctor en Ciencias de la Educación, UAS. Maestro en Ciencias en Enseñanza de la Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su última publicación es: *Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido*.



TEMÁTICAS

PAISAJES SONOROS DE LA MIGRACIÓN. MÚSICA, EMOCIONES Y CONSUMO EN LOS CIRCUITOS MIGRATORIOS TEXAS-NORESTE DE MÉXICO[1]

MIGRATION SOUNDSCAPES. MUSIC, EMOTIONS AND CONSUMPTION IN THE TEXAS-NORTHEASTERN MEXICO MIGRATION CIRCUITS

Shinji Hirai*
Raquel Ramos Rangel**

Resumen: Este trabajo explora el papel de la música y las emociones en la construcción de los vínculos transnacionales, a partir de dos viñetas etnográficas relacionadas con la nostalgia. Por un lado, esta emoción prevalece en la vida cotidiana de los migrantes mexicanos en Houston, a través de sus diversas prácticas, detrás de las cuales la música popular de México está presente junto con las imágenes del terruño. Por otro lado, en el contexto de la visita de los migrantes y sus familias a los lugares de origen en el noreste de México, la música popular se escucha para expresar su nostalgia e inducir una actitud nostálgica en los espacios de reencuentro familiar y social, creando un paisaje sonoro distinto de la temporada de la ausencia de los migrantes.

Palabras claves: música popular, nostalgia, consumo, transnacionalismo, paisaje sonoro.

[1] Este trabajo fue elaborado con base en las discusiones y reflexiones surgidas en los seminarios de los siguientes dos proyectos: el proyecto "Economías de la música popular en el noreste y sur de Texas", coordinado por José Juan Olvera, financiado por el Programa de Ciencia Básica del CONACYT, y el proyecto "La nostalgia en la ciudad neoliberal", coordinado por Clément Colin, financiado por el Programa de Cooperación Internacional de CONICYT/FONDECYT Iniciación n°11180372 de la convocatoria 2017.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente.
** Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 19B, Guadalupe (Nuevo León).

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 38-65
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 17 de agosto de 2020
https://encartes.mx

MIGRATION SOUNDSCAPES. MUSIC, EMOTIONS AND CONSUMPTION IN THE TEXAS-NORTHEASTERN MEXICO MIGRATION CIRCUITS

Abstract: Our work explores the role played by the music and emotions in the constructions of transnational ties, from two ethnographical vignettes related to nostalgia. On the one hand, this emotion prevails in the everyday lives of Mexican migrants in Houston, through their practices, behind which Mexican popular music is present, along with images of the homelands. On the other hand, in the context of the visits of migrants and their families to their places of origin in northeastern Mexico, they listen to popular music to express their nostalgia and induce a nostalgic attitude in spaces of family and social reunion, creating a different soundscape to the one found in the time of absence of migrants.

Keywords: popular music, nostalgia, consumption, transnationalism, soundscape.

INTRODUCCIÓN

Escuchar la música popular de diversos géneros en español es una de las prácticas culturales que han sido difundidas entre los migrantes mexicanos en Estados Unidos para mantener vínculos simbólicos y emocionales con México y con sus terruños. La música que escuchaban en el país de origen no sólo acompaña a los migrantes en diferentes actividades de la vida cotidiana en el país de destino, sino que también es un elemento sustancial que forma parte del paisaje cultural de las comunidades de origen en México cuando éstas reciben la visita de numerosos migrantes y sus familias en períodos vacacionales. Una emoción dominante y persistente que viven los migrantes al escuchar la música popular de México tanto en los lugares de destino como los lugares de origen, es la nostalgia.

Esta emoción fue estudiada con profundidad desde la perspectiva transnacional (Glick-Schiller, Basch y Blanc-Szanton, 1992) por Hirai (2009), quien exploró la construcción, la representación y el impacto de la nostalgia en torno la migración de Jalisco hacia California. Este autor señaló la ubicuidad de las imágenes del terruño en la vida cotidiana en el país de destino y diversas prácticas que contribuyen a la construcción de los vínculos transnacionales. Al proponer la idea de *economía política de la nostalgia*, Hirai demuestra que la nostalgia surge no sólo como una emoción que se construye a partir de la distancia espacial y temporal y el contraste sociocultural que viven los migrantes, sino como una emoción inducida por diversos actores e instituciones que utilizan los símbolos del



terruño y enuncian la nostalgia como un discurso. Sin embargo, Hirai se enfocó principalmente en las "imágenes" del terruño y en lo visual de la construcción de vínculos transnacionales y no profundizó la dimensión sonora de la economía política de la nostalgia, a pesar de que la música popular mexicana es un tipo de símbolo del terruño que acompaña diversas prácticas de los migrantes de recordar, imaginar y sentir el terruño y está incrustado en su vida cotidiana en el país de destino.

Este artículo explora el papel que desempeñan la música y las emociones en la construcción de los vínculos transnacionales y busca revisar el nexo entre los procesos económicos y las emociones desde el plano musical. El análisis del consumo de la música popular nos permite entender mejor cómo se construye el *paisaje sonoro* (Schafer, 1977)[2] tanto en los lugares de destino como en los lugares de origen, y cómo es que dentro de ellos, la música, los sonidos y los silencios se vinculan con las emociones y con las prácticas de los migrantes.

En el siguiente apartado, después de hacer un breve recuento de algunas investigaciones sobre las dimensiones simbólica, subjetiva y económica de la construcción de los vínculos transnacionales en torno de la migración mexicana a Estados Unidos, se presentará un abordaje integral de los paisajes sonoros desde el enfoque en la relación tripartita de música-emoción-prácticas. Posteriormente se presentarán dos viñetas etnográficas sobre el lugar que ocupa la música en la construcción de los vínculos transnacionales. En la primera viñeta se describen varios escenarios donde se observa la ubicuidad de las imágenes del terruño en Houston, Texas, uno de los destinos migratorios de los mexicanos provenientes del noreste de México. La música del terruño es uno de los símbolos que están incrustados en el paisaje urbano y evocan la nostalgia, emoción que sustenta las diversas prácticas socioculturales de los migrantes en el lugar de destino. La visita de regreso de los migrantes y sus familias a sus pueblos de origen es una práctica espacial que se da de forma masiva, sustentada por la nostalgia. En la segunda viñeta se presentará el paisaje sonoro que surge en la temporada festiva de la comunidad de origen en Los Ramones, Nuevo

---

[2] Entendemos paisaje sonoro como un concepto que permite revelar las condiciones y las características de una sociedad a través de describir un campo constituido por un conjunto de sonidos de un lugar específico así como la conexión e interacción de los sonidos con una lógica específica con el entorno social donde se producen (Schafer, 1977).

León. La nostalgia está presente en las fiestas locales como una forma narrativa dominante sobre la vida migratoria y como la base del deseo adquisitivo de los migrantes que consumen durante su estancia una serie de símbolos del terruño, uno de los cuales es la música popular. En el último apartado, retomando las discusiones en las dos viñetas etnográficas, se presentarán algunas reflexiones finales.

Transnacionalismo y nexo entre música, emociones y economía

En las últimas tres décadas numerosas publicaciones académicas sobre la migración internacional han documentado diversos casos del *transnacionalismo*, es decir, "procesos por los cuales los inmigrantes construyen los campos sociales que vinculan los países receptores con los países de origen" (Glick-Schiller, Basch y Blanc Szanton, 1992: 1). Una de las investigaciones pioneras de este campo de estudio fue la que realizó Rouse (1991), quien propuso, a través del caso de la migración de Michoacán a California, el concepto de *circuitos migratorios transnacionales* para referirse a una sola comunidad dispersa y extendida en ambos lados de la frontera, la cual se constituye de múltiples vínculos entre el lugar de destino y el lugar de origen a través de la circulación continua de personas, bienes e información.

En cuanto a la dimensión simbólica del transnacionalismo, Boruchoff (1999) analiza la circulación de objetos entre Guerrero y Chicago como una afluencia de signos que representan personas y lugares geográficamente distantes. Propone el concepto de *objetos culturales* para plantear la posesión de los objetos procedentes del otro lado de la frontera como una práctica que busca la presencia de los ausentes por medio de los símbolos, así como la capacidad de los migrantes y los habitantes de los lugares de origen de imaginar un territorio extendido más allá de los límites nacionales.

La investigación etnográfica que realizó Hirai (2009) en Jalostotitlán, Jalisco, y California profundiza el análisis de la dimensión simbólica de la construcción de las conexiones transnacionales y la materialización de los imaginarios del terruño a partir del enfoque en la nostalgia, una emoción dominante y persistente en la vida de los migrantes. Para Hirai (2009), la nostalgia es una emoción que se expresa y se estimula a través de las imágenes del terruño que se producen y circulan entre el país de destino y el país de origen; no sólo se construye con base en la experiencia de sepa-



ración temporal-espacial y el contraste sociocultural entre la sociedad de origen y la sociedad de destino, sino también a través de la intervención de los diversos actores e instituciones que rodean a los migrantes. Además, la nostalgia tiene una "fuerza cultural" (Rosaldo, 1989) que detonan las diversas actividades sociales, culturales y espaciales de los migrantes. Con base en este planteamiento teórico sobre la nostalgia y los procesos transnacionales, Hirai (2014) documentó el caso de la movilidad de regreso de los migrantes mexicanos y mexicoamericanos originarios de Los Ramones, Nuevo León. En el norte de ese municipio, la visita de regreso de los migrantes mexicanos y sus familias se ha convertido en un fenómeno masivo en invierno. Para reintegrar a la sociedad local a esa población que viene para pasar sus vacaciones se celebran las fiestas locales. En este contexto, la nostalgia ha sido utilizada como un discurso para promover la visita al pueblo de origen y las festividades del lugar.

Retomando esta línea de investigación, Ramos (2016) también hizo trabajo de campo en Los Ramones y exploró las funciones de la música en la comunidad de origen y la expresión de la nostalgia en torno a la música popular en el contexto de la visita de regreso de la población mexicana residente en Estados Unidos. Una de las aportaciones importantes de su trabajo a los estudios de la migración desde la óptica transnacional es construir una mirada analítica que combina la perspectiva de la antropología de las emociones[3] con la perspectiva de los estudios antropológicos y sociológicos de la música. Ramos (2016) describe el contexto socioespacial, las actividades económicas, festividades, socialización y cohesión de la comunidad de origen a partir de los paisajes sonoros y enfatiza la importancia de la escucha y percepción de los sonidos y silencios del terruño.

Aquí quisiéramos recuperar el trabajo de Pistrick, quien investigó el caso de los migrantes del sur de Albania y propuso la idea de las "canciones de la migración", un género musical cuyos repertorios tienen que ver con las emociones que surgen al migrar al extranjero, tales como la nostalgia, el dolor y el anhelo por la tierra natal. Este autor argumenta que la nostalgia no sólo se construye y expresa a partir de la distancia espacial, la temporal y el contraste sociocultural entre el país de origen y el país de destino, sino también a partir de otros sentidos como el oído, y plantea la *nostalgia sónica* como algo inherente a los repertorios de la mayoría de las

[3] En cuanto a la antropología de las emociones, véase Lutz y White (1986).

canciones de la migración, como una emoción en la que se basa tanto la creación como la interpretación de las canciones de la migración (Pistrick, 2016: 12).

Para establecer el nexo entre música y emoción en nuestro marco conceptual, siguiendo las miradas analíticas que propusieron Ramos (2016) y Pistrick (2016), en este artículo destacamos los siguientes enfoques de la antropología de las emociones y de los estudios de la música. Desde la aproximación constructivista a las emociones (Lutz y White, 1986), en primer lugar, las emociones se entienden como lenguaje, por lo tanto, como un acto comunicativo (Lutz y Abu-Lughod, 1990: 1-23; Luzt y White, 1986: 424); en segundo lugar, las emociones tienen efectos y funcionan como motores de las acciones y como un impulso o una fuerza que orienta a los individuos hacia ciertas ideas y acciones (Hirai, 2009; 2014; Rosaldo, 1989).

Estos dos enfoques de la antropología de las emociones se complementan con los siguientes enfoques propuestos en los estudios antropológicos y sociológicos de la música. La música tiene capacidad de transmitir un rango amplio de emociones a la audiencia, incluyendo las emociones básicas así como emociones más complejas como la nostalgia (Corrigal y Schellenberg, 2013: 316). En este sentido, la música se entiende como "lenguaje de emociones" (Corrigal y Schellenberg, 2013) y tiene una función catártica o de descarga de las emociones vividas. Asimismo, la música conmueve a su audiencia y le evoca las emociones, por lo tanto, tiene efecto e impacto en ellas. Además de éstas, la música puede evocar ciertos recuerdos e influye en la formación de memorias, dado que las emociones evocadas por la música fortalecen las memorias (Jäncke, 2008). Debido a esta capacidad de evocar las emociones, la música ha sido utilizada como "instrumento emocional" en diversas formas en nuestra vida cotidiana (Frith, 2003: 100).

Para explorar la dimensión económica de los circuitos migratorios (Rouse, 1991), por donde circulan personas y objetos culturales (Boruchoff, 1999), y que se traspasan con los vínculos afectivos (Hirai, 2009), recuperamos la idea de los siguientes dos escenarios del consumo cultural ligado a la manifestación de la nostalgia. Mendoza y Santamaría (2008) consideran que el desarrollo del mercado de productos y servicios destinados a consumidores hispanos en Estados Unidos tiene que ver con el hecho de que la nostalgia es la base del deseo adquisitivo de los consumidores migrantes. Proponen la idea de "mercado de la nostalgia" para



referirse a este tipo de mercado de consumidores migrantes. Por su parte, Mines y Nichols (2005) señalan la importancia del consumo que hacen los migrantes y sus familias en sus visitas de regreso a México y argumentan que en las comunidades de origen en México existen los "mercados de paisano", donde estos visitantes se convierten en consumidores potenciales de artículos de suvenires, productos típicos de las regiones de origen y diversos servicios locales durante su estancia.

Gráfica 1

Marco conceptual para explorar los nexos entre música, emociones y prácticas

- En el mercado de la nostalgia, la música que se consume y se escucha en el lugar de destino.
- En el mercado de paisano, la música que se consume y se escuhca en el lugar de origen.

Música

- La música expresa las emociones del migrante.
- La música evoca emociones y memorias.





- Varias prácticas socioculturales de los migrantes están acompañadas por la música.
- Las prácticas generan sonidos que hacen recordar al migrante su terruño.
- La emoción del migrante se expresa a través de la música en sus prácticas.

- Nostalgia.



Emoción



Prácticas

- Consumo de los símbolos del terruño y la música del terruño en el lugar de destino.
- Visita de regreso de los migrantes.
- Fiestas en el lugar de origen.

- La nostalgia orienta a los migrantes hacia ciertas acciones (prácticas).
- Las prácticas construyen y refuerzan las emociones colectivas.

Con base en este planeamiento teórico (gráfica 1), a continuación presentaremos dos viñetas etnográficas donde se observan el nexo entre música, emociones y prácticas de los migrantes ligadas con el consumo de los símbolos del terruño. Primero, vamos a mostrar las características generales del mercado de la nostalgia en Houston, donde están incrustados en el paisaje urbano los diversos signos del terruño, uno de los cuales es la música popular de México que acompaña distintas prácticas de los migrantes. Posteriormente presentaremos el caso de Los Ramones, uno de los lugares de origen de los que forman parte de la comunidad mexicana en Houston, para mostrar el papel de la música en el mercado de paisanos



y en la expresión colectiva de las emociones en el contexto festivo del lugar de origen.

El material etnográfico presentado en la primera viñeta fue recolectado por Hirai durante el trabajo de campo realizado en Houston en 2012, con la excepción de actualizar algunos datos a través de la información secundaria. La segunda viñeta fue elaborada con base en los resultados de la investigación etnográfica realizada por Ramos entre 2014 y 2016 en Los Ramones.

Cabe destacar que la música norteña[4] es un género de música popular mexicana sumamente importante para entender la conexión cultural entre Texas y el noreste mexicano. Varios trabajos académicos han señalado la relevancia de la dimensión económica y el carácter transnacional de la construcción histórica de la música norteña, su estrecho vínculo con la migración mexicana a Estados Unidos (Díaz, 2015; Montoya, 2014a y 2014b; Ragland, 2009) y su importante papel en la formación de los espacios sociales e identitarios de la población de origen mexicano, no delimitados por las fronteras políticas y geográficas de dos naciones (Díaz, 2015; Madrid, 2011; Ragland, 2009). Este artículo también tiene el propósito de contribuir a esas discusiones en torno a la música norteña y la región cultural transfronteriza a partir del enfoque en el nexo entre música, emoción y prácticas de los migrantes.

La ubicuidad de los símbolos del terruño y la música de fondo en Houston

A pesar de que el noreste mexicano se separó de Texas en la primera mitad del siglo XIX, varias investigaciones sociológicas y antropológicas han demostrado fuertes vínculos socioculturales y económicos que la región noreste ha mantenido con Texas de diversas maneras, entre las cuales se destacan los flujos migratorios (Hernández-León, 1999), otras movilidades transfronterizas, el comercio informal y la circulación de bienes (Sandoval,

[4] La música del conjunto norteño que usa el acordeón y el bajo sexto y se canta en español. En la mediateca del INAH se puede consultar, desde las siguientes ligas, cerca de 50 canciones que fueron seleccionadas para acompañar los textos de dos tomos del libro en la serie Testimonio Musical de México (Montoya, 2013): https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/disco:55 y http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco%3A56, consultados el 4 de junio de 2021.



2012), los medios de comunicación y las industrias culturales que tuvieron un papel importante en la difusión de la música norteña y la construcción del gusto por este género musical (Olvera, 2014). Olvera argumenta que el noreste mexicano y el sur de Texas forman "un conjunto de circuitos de distribución e intercambio entre diferentes comunidades, poblados y ciudades" (2014: 4).

La conectividad con el noreste mexicano es un aspecto relevante que se observa tanto en la historia de Houston como en su actualidad. Houston es una de las tres grandes ciudades que tiene una enorme población de origen mexicano.[5] Tiene 2 569 769 "hispanos" (37.6% de la población total), de los cuales la población de origen mexicano es el 73.5% (BBC, 2019). Una de las zonas donde se concentra la población mexicana es Magnolia Park, una de las primeras colonias dentro de la zona llamada Second Ward, habitada por los mexicoamericanos que se convirtieron en ciudadanos estadounidenses cuando Texas fue anexado a Estados Unidos (Esparza, 2012). En esta zona, los mexicoamericanos trabajaban en varias industrias que surgieron sobre el Houston Ship Channel. Desde principios del siglo XX, Second Ward vivió el proceso de mexicanización de los espacios urbanos (Trapaga, 2019: 31). Our Lady of Guadalupe Church fue construida en 1911 en la zona. Asimismo, en 1907 se abrió Rusk Settlement House and School que ofrecía a mexicoamericanos comida, refugio y servicio de educación preescolar (Esparza, 2012). Hidalgo Park, con el nombre del prócer de la independencia de México, fue fundado en 1927, y ha sido un hito de referencia barrial (Trapaga, 2019). Otros aspectos de este proceso son los negocios que atienden principalmente a la población de origen mexicano y otros hispanohablantes, el uso extendido del español, la oferta y el consumo de los símbolos y servicios relacionados con las creencias populares de México, la presencia de los símbolos nacionales de México (Trapaga, 2019).

Este proceso de mexicanización del barrio se ha acentuado gracias a los flujos continuos de migrantes mexicanos desde el otro lado de la frontera a lo largo de las décadas del siglo pasado. Rodríguez *et al*. señalan que "el barrio se convirtió, tal como permanece actualmente, en una comunidad dual de mexicoamericanos y de inmigrantes mexicanos" (1994:

---

[5] Otras dos ciudades de alta concentración de la población de origen mexicano son San Antonio y el área metropolitana de Dallas-Fort Worth y Arlington.

85). Uno de los ejemplos de la conectividad que Houston tiene con el noreste mexicano es la existencia en Magnolia Park y otras zonas de la ciudad de las instalaciones de varias compañías de autobús que ofrecen viajes a distintas localidades de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila, San Luis Potosí y Zacatecas. El uso de español es dominante en las instalaciones de varias compañías (véase foto 1), dado que la inmensa mayoría de los pasajeros son mexicanos que cruzan la frontera para viajar a su país o la cruzaron para llegar a Houston o ir a otras partes de la Unión Americana. Durante el viaje, el español es el principal idioma que se oye en las conversaciones de los pasajeros, las películas en las televisiones y la música que escucha el chofer. Houston está ubicado dentro de los circuitos de movilidad y circulación constante de personas entre México y Estados Unidos, gracias a estas compañías de autobuses que forman parte de la infraestructura de movilidad transfronteriza (Sandoval, 2012), la cual también posibilita la transportación de los sonidos que vinculan a los pasajeros con México.

Foto 1. Instalación de una de las compañías de autobús en Magnolia Park



Fuente: Shinji Hirai, Houston, 2012.

Las imágenes, el sabor y el olor del terruño

Los restaurantes de comida mexicana son los negocios que abundan no sólo en Magnolia Park, sino también en distintas zonas de Houston. Por lo general esos locales son administrados por la población de origen mexicano, ofrecen platillos de comida mexicana de diferentes regiones de México y dan servicio en español para atender a la población mexicana. Además de la comida, su olor y su sabor, la música ranchera o norteña que se oye,[6] el español que se habla, el personal de origen mexicano y los clientes que también son de origen mexicano, así como los nombres de los restaurantes, son los signos y sonidos que evocan la conexión con México. “Taque-

[6] Para conocer un ejemplo del restaurante mexicano en Houston con fondo musical norteño, véase el siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=ce-BpMFtOmI, consultado el 9 de junio de 2021.





ría Mi Tierra", "Mi Cocina Mexicana", "El Pueblo Michoacano", "Taquería Rancho El Jalisco", "Mi Rancho", "Los Charros" (Foto 2). Estos son los ejemplos de los nombres de los restaurantes de comida mexicana, algunos de los cuales hacen referencia a los estados emisores de migrantes y otros evocan las imágenes del terruño como espacio rural y el sentido de pertenencia.

Foto 2. Un restaurante de comida mexicana en Magnolia Park



Fuente: Shinji Hirai, Houston, 2012

Según Vázquez-Medina (2016), quien hizo trabajo de campo en los restaurantes mexicanos en California, Houston y Chicago para explorar las prácticas y discursos de los mexicanos que trabajan como cocineros en Estados Unidos, los restaurantes no sólo son los puntos de anclaje laboral en las redes migratorias familiares, sino que consisten en "una serie de redes complejas que vinculan a los sujetos migrantes con México" (Vázquez-Medina, 2016: 81) y son espacios donde se mercantiliza *lo mexicano*, se expresa el sentido de pertenencia a través de la representación de la identidad alimentaria, se marca la distinción entre *nosotros mexicanos* y *ellos estadounidenses*. Este autor propone la idea de *nostalgia culinaria* como una subjetividad que se observa entre los migrantes mexicanos en Estados Unidos, y argumenta que es una emoción que puede "asumirse como una categoría social que está articulada por elementos como la memoria sensorial, el parentesco, el paisanaje y las identidades colectivas asociadas con la alimentación en México" (Vázquez-Medina, 2016: 242).

Los supermercados son otros sitios concurridos cotidianamente por la población mexicana residente en Houston para satisfacer su nostalgia (Hirai, 2013). Fiesta Mart es una cadena de supermercados que frecuentan a diario numerosos consumidores de origen mexicano. Esta empresa fue fundada en 1972 por Donald Bonham y O.C. Mendenhall con base en la experiencia de Bonham de haber vivido y trabajado en el negocio de abarrotes en América Latina. Bonham "percibió la necesidad de supermercados en Estados Unidos que brindaran productos a la comunidad hispana para satisfacer la nostalgia de artículos que tenían en sus países de origen" (Sarnoff, 2015), y se asoció con Mendenhall y abrió la primera



tienda en Near Northside, Houston, donde la población mayoritaria era hispanoamericana. Paralelo al crecimiento de esa población en la región, el negocio creció y en los años noventa se abrieron sucursales en Austin y Dallas-Fort Worth. En 2015 la empresa tenía 34 tiendas en Houston, dos en Austin y 24 en Dallas-Fort Worth (Sarnoff, 2015).

La tienda de Fiesta Mart está decorada con los símbolos que evocan las memorias e imaginación del terruño, el deseo de la continuidad de la cultura culinaria del país de origen y la cercanía con México y otros países de América Latina. Ofrece una variedad alimentos frescos y procesados que se usan para la cocina mexicana, la salvadoreña y la guatemalteca y mate para la bebida típica de Sudamérica.

El símbolo emblemático que esta empresa emite a los consumidores es "la fiesta". "Nuestras tiendas tienen un auténtico ambiente de fiesta. ¡Visítanos y siente el entusiasmo!" Esto fue uno de los eslóganes publicitarios presentados en la página de internet de los supermercados.[7] En los videos comerciales el supermercado se presenta como un espacio donde se pueden encontrar los sabores tradicionales de los platillos mexicanos, los lazos familiares y culturales con México[8] y "un cachito de lo nuestro".[9]

Tanto los restaurantes mexicanos como los supermercados son los espacios compuestos de los símbolos que estimulan diferentes sentidos: la vista (por los nombres de los restaurantes, por las imágenes de los platillos y por el personal de origen mexicano), el olfato y el gusto por la comida mexicana que se prepara y por el oído (por el español y la música). En estos sitios de consumo de símbolos del terruño, la nostalgia culinaria (Vázquez-Medina, 2016) se traspasa con la nostalgia basada en lo visual y otros sentidos, e incluso con la nostalgia sónica (Pistrick, 2016).

Los sonidos del terruño y de sus fiestas

Los *flea markets* (mercados de pulga) son los sitios a los que acuden los fines de semana numerosas familias de origen mexicano radicadas en Houston. Comprar artículos de uso cotidiano en los mercados en fin de semana, después de ir a la misa, es una costumbre que los mexicanos han mantenido a

[7] https://www.fiestamart.com/?lang=es, consultado el 9 de junio de 2021.

[8] https://www.youtube.com/watch?v=PdzQ1FkkWEs, consultado el 9 de junio de 2021.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=bMWWgIT9JvU, consultado el 9 de junio de 2021.



pesar de estar lejos de sus terruños. Los mercados de pulga que frecuentan los mexicanos consisten en puestos que ofrecen una gran variedad de productos: ropa, sombreros, botas, artículos de segunda mano, joyas, electrodomésticos, accesorios de celular, imágenes religiosas, juguetes, frutas, diversos platillos de la comida mexicana. El español que hablan los vendedores y los visitantes y la música popular de México en los pasillos son los principales sonidos en los mercados.[10] También existe un puesto de discos y DVDs en uno de los mercados y ahí se vendían DVDs de jaripeos filmados en México, e incluso discos de música interpretada por grupos de Oaxaca y de Guerrero.

La música de México no sólo se vende en los mercados de pulga para ser llevada a casa, sino para ser escuchada en vivo. En los mercados hay salones de baile que los fines de semana organizan las presentaciones de diferentes géneros musicales como música norteña, salsa y cumbia. Aunque hay varios productos de consumo cotidiano más costosos que en los supermercados, los mercados de pulga pretenden ofrecer un ambiente similar al de los fines de semana de la provincia y distintas zonas urbanas de México. Ir a la cantina y discotecas e ir al tianguis y al mercado los fines de semana es una costumbre de las regiones rurales de México. Estas prácticas socioculturales se pueden repetir de cierto modo en los mercados de pulga, por lo cual estos sitios son valorados por la población de origen mexicano. La música popular de México tiene un peso importante en los mercados, dado que los salones de baile ocupan un área considerablemente grande dentro de las instalaciones de los mercados y además convocan a gran número de hombres y mujeres de todas las edades.[11]

Las festividades cívicas y religiosas que se celebran en diferentes fechas del año son otros escenarios donde se replican las prácticas culturales de México y la música es un componente importante de las actividades colectivas que crean el ambiente. En otras palabras, la música atraviesa los diversos rituales que la población mexicana celebra para recuperar la cultura local del terruño o nacional en su lugar de destino. Por ejemplo, la celebración del 5 de mayo es la fiesta mexicana más grande que se orga-

---

[10] Véase el siguiente ejemplo del mercado Tío Pancho en Houston: https://www.youtube.com/watch?v=QvAcZX9fsQY, consultado el 9 de junio de 2021.

[11] Para conocer el ambiente del salón de baile en los mercados de pulga en Houston, véanse los siguientes videos: https://www.youtube.com/watch?v=bVCoaZJd_U8 y https://www.youtube.com/watch?v=0D__8zsO5J0, consultados el 9 de junio de 2021.

niza en la ciudad, con la participación de diversos grupos musicales, medios de comunicación, agrupaciones cívicas locales y distintas empresas, una de las cuales es Fiesta Market (Foto 3).

Otro ejemplo del nexo entre los sonidos del terruño y el ritual es la celebración del día 12 de diciembre, fiesta de la Virgen de Guadalupe, uno de los acontecimientos religiosos importantes para muchas familias de origen mexicano que radican en Houston. Hace varios años, en una colonia ubicada en el sur de la ciudad, se formó la Danza San Martín Caballero, un grupo de danzantes *matachines* de niños, jóvenes y adultos de origen mexicano. Este grupo ha acompañado la celebración del día de la Virgen de Guadalupe organizada por los vecinos de la colonia. Uno de los motivos de la celebración de esta fiesta religiosa y la conformación del grupo de danza es transmitir las tradiciones de México a las nuevas generaciones. Los sonidos de tambores y los sonidos que generan los danzantes matachines en sus pasos y a través de los accesorios que usan son los símbolos del terruño que se insertan en las calles de la colonia durante la festividad y a través de los cuales tanto los danzantes como los espectadores logran la apropiación de espacios públicos como su territorio. Aunque sea de menor escala que la celebración del 5 de mayo, este tipo de organización cívica y religiosa demuestra la réplica de una práctica cultural del país de origen a través de la iniciativa de los migrantes mexicanos y sus familias, quienes también son generadores de los símbolos y sonidos del terruño en la sociedad receptora.

Foto 3. El anuncio de Fiesta Market sobre la celebración del 5 de mayo en un boletín local para hispanohablantes



Fuente: Shinji Hirai, Houston, 2012.

Música de fondo de la reterritorialización

Appadurai (1991) propuso la idea de "paisaje étnico" como una de las dimensiones de los flujos culturales globales. El paisaje étnico es un escenario compuesto de personas móviles y sus identidades sociales. En las páginas anteriores de este apartado hemos presentado las descripciones etnográficas de varios escenarios del paisaje étnico de la población mexicana en



Houston, en el cual están incrustados los símbolos del terruño de los migrantes mexicanos a través de las prácticas sociales, económicas y culturales en su vida cotidiana y en momentos extraordinarios como las festividades. La inserción de las imágenes del terruño y la reproducción cultural de los migrantes están sustentadas y motivadas por el deseo de estar en el terruño y de estar conectados con ese lugar. En este sentido, el paisaje étnico mexicano es un paisaje de nostalgia (Hirai, 2009), es decir, un espacio de expresión del deseo de volver al terruño y estar conectados con él.

La nostalgia es la emoción que se expresa a través de las prácticas individuales y las colectivas que *reterritorializan* (Gupta y Ferguson, 1997) la cultura mexicana, y a la vez, funciona como una "fuerza cultural" (Rosaldo, 1989) que orienta a los migrantes hacia un proceso llamado "incorporación simultánea" (Levitt y Glick-Schiller, 2004), es decir, mantener los lazos sociales y culturales con el país de origen, al mismo tiempo, incorporarse a la sociedad de destino.

En estos procesos, la música popular y otros sonidos como el español que se habla y los sonidos que se generan en el baile, han estado, junto con las imágenes del terruño, detrás de las diversas prácticas de los migrantes para crear el ambiente similar al de sus terruños. La música popular y los sonidos de México están presentes en la vida cotidiana de la población de origen mexicano en Houston como si fuera música de fondo. Son utilizados por los distintos actores e instituciones para marcar espacios de pertenencia e identificación y amenizar el ambiente de varios sitios, tales como estaciones de autobús, restaurantes de comida mexicana, supermercados, mercados de pulga, calles de la ciudad, etc. Se reproduce en varias actividades de la vida cotidiana a través del uso de los discos, DVD, las memorias USB y diferentes medios de comunicación (radio, televisión en español e internet) y en las festividades a través de las presentaciones en vivo. Ahí es donde el paisaje de étnico se traspasa con el paisaje sonoro (Schafer, 1977), cuya construcción tiene mucho que ver con la mercantilización de lo mexicano y con el uso de diversos símbolos como parte de los servicios o productos que se ofrecen a la población de origen mexicano.

Los sonidos y silencios de la migración en Los Ramones, Nuevo León

Los Ramones es un municipio rural ubicado en el centro-oriente del estado de Nuevo León. Es conocido en la región por dos aspectos. Por un lado,



es un municipio que tiene un alto índice de migración internacional desde los inicios del siglo pasado. En la actualidad, hay muchas familias que migran por completo al país vecino y mantienen lazos significativos con sus lugares de origen por medio de diferentes actividades. Por otro lado, Los Ramones también es conocido por sus festividades, sobre todo se identifica por su musicalidad, en específico por la música norteña. Es en este municipio donde han surgido algunos de los principales exponentes de este género, por lo que se le conoce como la "cuna de grandes músicos".[12]

Desde la década de los años cincuenta del siglo pasado la migración hacia Estados Unidos se convirtió en un fenómeno masivo en Los Ramones y los ramonenses se han dirigido a diferentes partes de la Unión Americana, tales como Texas, Washington, California, Carolina del Norte y Carolina del Sur. Houston es uno de los lugares de destino donde se han establecido muchas familias originarias de Los Ramones y con los cuales se han consolidado los circuitos migratorios transnacionales (Rouse, 1991).

Los migrantes han mantenido los lazos entre ellos en los lugares de destino en Estados Unidos y también están en constante comunicación con sus lugares de origen, no sólo a través de los lazos familiares, sino también mediante las actividades colectivas. Por ejemplo, quienes radican en Houston formaron una agrupación de migrantes llamada "Ramonenses de Houston" y han utilizado el Programa 3x1[13] para contribuir al desarrollo de sus comunidades de origen. Esta agrupación organiza eventualmente actividades para recaudar fondos de apoyo a las comunidades que presenten más rezago social dentro del municipio; también se organizan carreras de atletismo y conciertos de música o bailes.

Para los migrantes que radican en Estados Unidos, las localidades de origen ocupan un lugar especial. Es en el lugar de origen donde ellos realizan diversas actividades, tales como la vista a la familia o amigos, la celebración de las festividades familiares y comunitarias, trámites burocráticos relacionados con la vida escolar o con la vivienda, la construcción, remodelación o mantenimiento de las mismas y el descanso. Esta última actividad

---

[12] Ejemplos de estos músicos son: Rafael Silva, el Rey de la Polka; Lalo Mora; Carlos y José; Lupe Tijerina de Los Cadetes de Linares; Los Invasores de Nuevo León; Luis y Julián; Santos Rodríguez; Julián Garza; Lalo García; el Grupo Tayer; Feddy Fender; Los hermanos Gómez y Beto Rodríguez.

[13] Un programa del gobierno de México para fondo de inversión en el desarrollo local.

es sumamente relevante tanto para los migrantes que decidieron el retorno definitivo después de la jubilación, como para los que visitan de manera temporal, después de la larga jornada laboral del año en Estados Unidos.

Las visitas de regreso se realizan año con año, desde octubre hasta diciembre, cuando los migrantes que trabajan en los campos agrícolas se liberan de sus actividades laborales después de la cosecha y otros migrantes que trabajan en otros sectores laborales toman vacaciones de invierno. Esta afluencia de personas provenientes de Estados Unidos es un fenómeno de movilidad de carácter masivo, intergeneracional y multinacional, dado que además de los migrantes mexicanos, también vienen los migrantes naturalizados como estadounidenses y sus hijos nacidos y/o crecidos en Estados Unidos.

En esta temporada de la visita de regreso, las comunidades de origen comienzan a tener otro paisaje, físico y sonoro, distinto al resto del año. Los meses restantes, cuando los migrantes se encuentran en Estados Unidos, en las localidades de origen se encuentra poca gente que vive de forma permanente, por lo que el silencio representa un elemento muy importante y valorado por los habitantes que se quedan. Se percibe poco movimiento de automóviles, tránsito de personas por las calles, poco alumnado en las escuelas, restaurantes y tiendas de abarrotes cerradas, fines de semana silenciosos sin festividades que apreciar. Por ejemplo, en Repueblo de Oriente (Foto 4), comunidad anfitriona de la fiesta del 26 de diciembre,[14] el silencio prevalece en la mayor parte del día, y es gracias a la ausencia de ruido y de bullicio que se pueden apreciar los sonidos de la de la naturaleza y el campo, así como la melodía que emite el reloj de la iglesia católica cada ciertas horas (Audio 1), estos son los principales elementos del paisaje sonoro del pueblo.

Foto 4. El paisaje de Repueblo de Oriente, Los Ramones



Fuente: Raquel Ramos, Los Ramones, 2014.

[14] Uno de los organizadores de esta fiesta creó el siguiente blog a través del cual promueve la fiesta y la visita de regreso: http://repueblodeoriente.blogspot.com/, consultado el 9 de junio de 2021.

Sin embargo, cuando los migrantes visitan con sus familias para pasar sus vacaciones desde otoño, todo este paisaje sonoro cambia, transitando del silencio a diversos sonidos que se generan, conforme aumenta tanto el número de personas como el número de automóviles y cuatrimotos. La transformación de la escucha comienza en la plaza y las casas, las cuales se llenan de algarabía de los familiares y amigos que se reúnen. En las calles se escuchan los ruidos de vehículos y de trabajos de albañilería. Por supuesto, la música en vivo o grabada como ambientadora de varias actividades sociales que se reactivan en las comunidades de origen. Por ejemplo, la plaza de Repueblo de Oriente, que había estado vacía durante meses hasta la llegada de los migrantes, se convierte en la escena principal del baile y otras actividades (Video 1).

Además de las múltiples actividades que realizan los migrantes durante su estancia, sus lugares de origen ocupan un papel importante en el reforzamiento de los lazos afectivos. Sus terruños son los espacios donde ellos reencuentran a otros miembros de sus familias extensas que durante el resto del año viven de manera dispersa en México y Estados Unidos, por lo cual la visita de regreso es una práctica espacial sumamente importante para reforzar los lazos afectivos con sus familias. Noviembre y diciembre son los meses en que, según su "calendario emocional" (Hirai, 2009: 125-131), se esperan expresar y reafirmar los afectos a través de las reuniones familiares.

Los lugares de origen también son espacios cuyo paisaje detona los recuerdos de su infancia y juventud, las memorias de sus seres queridos ya ausentes y la añoranza por el estilo de vida que existía antes.[15] La nostalgia que surge en los migrantes es el resultado de la evaluación o interpretación del contraste entre su presente vida en Estados Unidos y su pasado en México y una resignificación e idealización de lo que habían dejado atrás por la migración (Hirai, 2009: 164), como son el paisaje geográfico (los caminos de tierra, los montes, el rancho, la naturaleza), la comida, la libertad de hacer diversas actividades como las fiestas a altas horas de la noche y tomar bebidas alcohólicas sin restricciones. Esta reelaboración

[15] En los tres videos subidos el 16 de abril de 2019 al blog dedicado a Repueblo de Oriente, el creador de la página narra los recuerdos de un arroyo del pueblo: http://repueblodeoriente.blogspot.com/, consultado el 9 de junio de 2021.





simbólica de la experiencia cultural en su terruño orienta a los migrantes a buscar un paisaje sonoro, idealizado desde el contexto de las sociedades de destino en Estados Unidos, compuesto de los sonidos, las melodías y letras que evocan la nostalgia en sus lugares de origen. Es en este escenario –el lugar de origen– donde el migrante vive la nostalgia sónica (Pistrick, 2016) y trae consigo el deseo de revivir, a través de las canciones de la migración (Pistrick, 2016), las memorias del pasado y las emociones (Jäncke, 2008), como los afectos de los seres queridos, la alegría del reencuentro y la sensación de libertad en los espacios rurales.

Música, músico y nostalgia

> …qué bonito es llegar a mi pueblito,
> …caminar por sus calles y su gente,
> …así siente que vuelve a su terruño,
> …quien se queda lo consuela la esperanza
> a pesar de la distancia, Dios nos volverá a reunir.

Es un fragmento de la canción titulada “A mi pueblito”, que interpretó Benito Garza, un músico migrante, en la fiesta del 26 de diciembre de 2015 en Repueblo de Oriente (Audio 2), en la zona norte del municipio de Los Ramones. Es una canción que expresa la alegría que un migrante vive al volver a su terruño. Él es un músico considerado como vocero de la nostalgia que en la mayoría de los migrantes está presente. Según Valenzuela (2006), la migración es un tema recurrente en la música norteña, cuyas tramas se encuentran enfocadas en la nostalgia de la familia, las parejas, los amigos, el pueblo, la patria y el terruño. En el caso del migrante ramonense, la identificación sería en la cuestión emocional, en particular la añoranza y tristeza que siente al dejar su terruño y su “libertad” que solo le otorga el lugar de origen.

> Cuatro milpas tan solo han quedado
> de aquel rancho que era mío
> aquella casita, tan blanca y bonita
> lo triste que está

Esto es un fragmento de la canción titulada "Cuatro milpas" del compositor neoleonés Jesús García de la Garza.[16] Según Eugenio, un músico de Los Ramones, ésta es una de las canciones que los músicos locales ejecutan cuando la mayoría de su público son migrantes. Como puede observarse en la temática de esta canción, la letra refiere a la nostalgia del terruño. El imaginario del campo y lo que él implicó es una representación de la vida del lugar de origen que remite al migrante a su experiencia de dejar su pueblo, el trabajo y la añoranza de dejarlo por migrar.

Hirai señala que la nostalgia es una emoción que consiste en dos aspectos:

> por un lado, existen insatisfacción, disgusto, descontento, decepción por la condición de su vida actual en el destino del desplazamiento; por el otro, preferencia, apego y anhelo por el pasado y por el estilo de vida, el paisaje y las personas que están ausentes en la vida presente en el extranjero, pero que hay, había o podría haber en la tierra natal (Hirai, 2009 :124).

La nostalgia es una emoción vivida por los migrantes que han experimentado este tipo de malestar y el anhelo. La música se selecciona y se escucha en el contexto de la visita de regreso como "instrumento emocional" (Frith, 2003), que tiene la función de evocar ciertas memorias y emociones (Jäncke, 2008) e "inducir actitudes", una de las cuales en este caso es la nostálgica (McAllester, 1960: 469, citado en Merriam, 2001).

Si la música tiene esta función, el músico es quien tiene el papel de seleccionar qué canción interpreta y qué emoción y actitud inducir. La empatía y la sensibilidad que tienen los músicos con su audiencia son importantes para jugar ese papel. Los músicos ramonenses, en su mayoría, han ejercido su carrera en el municipio, pero también en otros estados de la Republica, e incluso en Estados Unidos. La mayoría de ellos opta por trasladarse a la ciudad de Monterrey para realizar giras y grabaciones y algunos otros, residen en el Valle de Texas. Ejemplo de ello es el músico de género norteño, Noe Marichalar, quien regresa a su terruño en Los Ramones por temporadas o a hacer grabaciones de video para sus canciones. Noé hace composiciones acerca de su terruño, su amor por el campo y por



[16] En cuanto a la historia de esta canción, véase El Informador (2009).



la comunidad de la que ha sido parte. Sin embargo, gran parte de su vida radica en Texas con su familia. Noé menciona que sus giras musicales las realiza, sobre todo, en Estados Unidos, pero siguiendo la ruta de los migrantes. Va a los principales destinos de los migrantes ramonenses, como Washington, North Dakota, Texas, Carolina de Norte, Carolina de Sur, etc. Igual que Noé, los grupos musicales originarios de Los Ramones también realizan giras entre los lugares donde se encuentran las comunidades migrantes en Estados Unidos (Ramos, 2016).

Al seguir a los migrantes, los músicos ramonenses han formado una sensibilidad al gusto de su audiencia migrante, como Noé lo explica sobre las temáticas preferidas de su audiencia del siguiente modo:

> Yo le canto mucho al pueblo, …de repente tengo temas de la gente que se va, de la gente que migra, los sufrimientos que pasan cuando dejan familias, ese es el tema que le gusta a la gente que está allá… no todo lo que funciona allá funciona aquí, a no ser que sea un tema de desamor, que es neutral para todos, que a cualquiera le gusta, un tema romántico, el amor es el amor. Es universal. Entonces es cuestión de ver tus zonas de trabajo y qué es lo que quieres hacer.[17]

Con base en su conocimiento del contexto migratorio que vive su audiencia, este músico señala la importancia de materializar la emoción en su interpretación e inducirla en su audiencia.

Consumo de la música y viaje de la música

El concierto en el lugar de origen (Video 2) es una ocasión musical poderosa y emblemática donde la música es portadora de todos los símbolos de ser migrante de Los Ramones: el campo o el rancho, la comida tradicional, el beber alcohol libremente, todo esto acompañado de las canciones que identifican al pueblo y al migrante. La construcción y reafirmación de los lazos afectivos es una de las expectativas de los migrantes sobre la visita de regreso a sus terruños y sobre la celebración de las fiestas familiares y las festividades comunitarias durante su estancia en México. La música en vivo se contrata para expresar y transmitir los afectos hacia sus seres queridos y hacia sus terruños. La relevancia del consumo de la música en

[17] Entrevista con Noé Marichalar realizada por Ramos en 2015 en Los Ramones.

vivo es que las emociones no sólo se evocan, se sienten y se expresan por lo sonoro, sino también a través de otros sentidos. La gente baila mirando y abrazando a su ser querido y pisando el suelo de su pueblo natal que tanto añoraba. Es ahí donde la nostalgia sónica se traspasa con la nostalgia espacial, la temporal y la del contraste basadas en otros sentidos, por lo cual escuchar canciones de la migración en el terruño no es una simple experiencia sónica, sino una experiencia total (Pistrick, 2016).

Sin embargo, expresar los afectos y materializar la nostalgia en el terruño a través de la música norteña o ranchera en vivo implica una mayor inversión monetaria en los grupos musicales y el ballet folclórico, así como una mayor participación de los migrantes. En este sentido, la música en vivo no es un instrumento emocional económico. Aquí la nostalgia aparece como demanda de servicio del uso de este "instrumento" y es la base del deseo adquisitivo.

Por su parte, durante la estancia en su tierra natal, la música también se consume por los migrantes para ser llevada a Estados Unidos. El migrante opta por llevar su propia música o, la música de su agrado por medio de discos o en otros aparatos tecnológicos: "uno tiene sus propios CDs de aquí, o lo que sea. Sí, ...lleno la USB ; ahí grabo todo en la USB... el estéreo... la USB. Y allá nomás metes la USB y, pues, escuchas...".[18] Esta práctica permite "migrar" la música del terruño y será utilizada como un instrumento u objeto cultural (Boruchoff, 1999) para recordar a sus seres queridos que estarán ausentes, sentir cerca su tierra natal y revivir los afectos y las sensaciones vividas durante la visita (Jäncke, 2008). Esta "migración de la música del terruño" que sucede cuando termina la visita de regreso en el período vacacional, es una de las prácticas de los migrantes que incrustan los símbolos del terruño en su vida cotidiana en Estados Unidos y contribuyen a un paisaje sonoro que orienta a los migrantes a mantener una actitud nostálgica.

Reflexiones finales

La primera reflexión que nos surge a partir del análisis de dos viñetas etnográficas que presentan el nexo entre música, emociones y prácticas de los migrantes, es que se observa la doble naturaleza de los paisajes sonoros

[18] Entrevista con un migrante proveniente de Estados Unidos, realizada por Ramos en 2015 en Los Ramones.





en los circuitos migratorios que se extienden entre Houston y Los Ramones. Por un lado, los paisajes sonoros están compuestos de los sonidos que en un primer plano están asentados o afincados en las rutinas cotidianas y ciclos de vida de la población migrante (Rocha, 2010). Este aspecto "natural" del paisaje sonoro se observa en el uso del español, los sonidos generados en las festividades y la música que acompañan a los migrantes en diversas actividades individuales y colectivas. Por su parte, tanto en el lugar de destino como en el lugar de origen se observa otro aspecto que podríamos decir "artificial", en el sentido de que hay componentes del paisaje sonoro, como las "canciones de la migración" (Pistrick, 2016) que fueron producidas y seleccionadas intencionalmente para generar, recuperar y comercializar el anhelo y la nostalgia. Pero a pesar de que haya intencionalidad del uso de la música como un "instrumento emocional" (Frith, 2003) por parte de los distintos actores que conocen los efectos de la nostalgia en acciones, este aspecto artificial del paisaje sonoro no es menos real ni relevante, dado que el género musical, los temas de las canciones seleccionados y los lugares y momentos del consumo de la música son valorados por los migrantes y tienen rasgos significativos y resultan importantes para ellos (Schafer, 1977).

La segunda reflexión que queremos extraer de ambas viñetas etnográficas tiene que ver, precisamente, con esta relevancia de los componentes de los paisajes sonoros para los migrantes. Tanto en el mercado de la nostalgia en el lugar de destino como en el mercado de paisanos en el lugar de origen, la nostalgia no es un simple estado de ánimo, sino un estado emocional persistente y dominante, inducido constantemente por los símbolos que evocan las memorias asociadas con sus terruños. Ambos mercados forman una "economía de signos" (Lash y Urry, 1998), signos diversos que estimulan a los sentidos del migrante y le inducen impulsos y actitudes para estar conectado con su terruño.

La relevancia de la música popular que se consume tanto en el lugar de destino como en el lugar de origen es su capacidad de permear en diferentes ámbitos de la vida cotidiana, en tiempos extraordinarios y en diversas actividades sociales, culturales y económicas de los migrantes, estableciendo conexiones entre los sentidos. En algunos sitios donde se observa un proceso de mercantilización del anhelo y la nostalgia, tales como, restaurantes de comida mexicana, supermercados étnicos, mercados de pulga en el lugar de destino, las fiestas celebradas tanto en la sociedad

receptora como en los lugares de origen, la nostalgia sónica se traspasa con otras nostalgias (Pistrick, 2016) basadas en otros sentidos. Estos sitios son *espacios afectivos multi-sensoriales*, donde los lazos transnacionales no sólo se imaginan, sino que también se sienten a través de la vista, el tacto, el olfato, el gusto y el oído. Lo que el análisis de este caso del consumo de la música popular nos permite entender, es que en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos existen una economía basada en signos, emociones y sentidos y una cultura regional transfronteriza de la población mexicana que nunca renuncia a su gusto musical y su actitud nostálgica.

Bibliografía

Appadurai, Arjun (1991). "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology", en Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, pp. 191-210.

BBC (2019, 29 de enero). "Latinos en Estados Unidos: las 10 ciudades en las que viven más hispanos". BBC News Mundo. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-47036609, consultado el 25 de mayo de 2020.

Boruchoff, Judith (1999). "Equipaje cultural: objetos, identidad y transnacionalismo en Guerrero y Chicago", en Gail Mummert (ed.), *Fronteras fragmentadas*. Zamora: COLMICH, pp. 499-518.

Corrigal, Kathleen A. y E. Glenn Schellenberg (2013). "Music: The Language of Emotion", en Changiz Mohiyeddini, Michael Eysenck y Stephanie Bauer (eds.), *Handbook of Psychology of Emotions. Recent Theoretical Perspectives and Novel Empirical Findings, Vol. 2*. Nueva York: Nova Science Publishers, pp. 299-325.

Díaz Santana Garza, Luis (2015). *Historia de la música norteña mexicana: Desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.

Esparza, Jesus Jesse (2012). "La Colonia Mexicana: A History of Mexican Americans in Houston". *Houston History*, vol. 9, núm. 1, pp. 2-8. Recuperado de https://houstonhistorymagazine.org/wp-content/uploads/2012/03/Esparza-La-Colonia-Mexicana.pdf, consultado el 25 de mayo de 2021.



Frith, Simon (2003). "Music and everyday life", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York: Roudledge, pp. 92-101.

Glick-Schiller, Nina, Linda Basch y Cristina Blanc-Szanton (1992). "Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration". *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 645, núm. 1, pp. 1-24. https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1992.tb33484.x

Gupta, Akhil y James Ferguson (1997). "'Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference", en Akhil Gupta y James Ferguson (eds.), *Culture, Power, Place: Explorations in Cultural Anthropology*. Durham: Duke University Press, pp. 33-51. https://doi.org/10.2307/j.ctv11vc7nf.5

Hernández-León, Rubén (1999). "¡A la aventura! Jóvenes, pandillas y migración en la conexión Monterrey-Houston", en Gail Mummert (ed.), *Fronteras fragmentadas*. Zamora: COLMICH, pp. 115-143.

Hirai, Shinji (2009). *Economía política de la nostalgia: un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos*. Ciudad de México: UAM y Casa Juan Pablos.

Hirai, Shinji, (2013). "Supermercado de la nostalgia: la migración mexicana a Estados Unidos y la construcción de suburbios étnicos en el sur de California", en Magdalena Barros Nock y Hugo Valenzuela García (eds.), *Retos y estrategias del empresario étnico. Estudios de caso de empresarios latinos en los Estados Unidos y empresarios inmigrantes en España.* Ciudad de México: CIESAS, pp. 133-151.

Hirai, Shinji (2014). "La nostalgia: Emociones y significados en la migración trasnacional". *Nueva Antropología*, vol. 27, núm. 81, pp. 77-94.

El Informador (2009, 20 de febrero). "Pirita y Jade Cuatromilpas. Historia de la canción 'Las cuatro milpas' de Raúl Martínez". *El Informador*. Recuperado de https://www.informador.mx/Suplementos/Pirita-y-Jade-Cuatromilpas-20090220-0003.html, consultado el 25 de mayo de 2020

Jäncke, Lutz. (2008). "Music, memory and emotion". *Journal of Biology,* vol. 7. https://doi.org/10.1186/jbiol82

Lash, Scott y John Urry (eds.) (1998). *Economía de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu.

Levitt, Peggy y Nina Glick-Schiller (2004). "Perspectivas internacionales sobre migración: conceptualizar la simultaneidad". *Migración y De-*

sarrollo, núm. 3, pp. 60-91. https://doi.org/10.35533/myd.0203.pl.ngs

Lutz, Catherine y Geoffrey M. White (1986). "The Anthropology of Emotions". *Annual Review of Anthropology*, vol. 15, pp. 405-436. https://doi.org/10.1146/annurev.an.15.100186.002201

Lutz, Catherine y Lila Abu-Lughod (eds.) (1990). *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Madrid, Alejandro L. (2011). "Transnational Musical Encounters at the U.S.-Mexico Border: An Introduction", en Alejandro L. Madrid (ed.), *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*. Nueva York: Oxford University Press, pp.1-16. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199735921.003.0001

Mendoza Guerrero, Juan Manuel y Arturo Santamaría Gómez (2008). *El consumo de la nostalgia: los inmigrantes latinoamericanos y la creación del mercado hispano en los Estados Unidos*. Culiacán: UAS.

Merriam, Alan P. (2001). "Uso y funciones, en las culturas musicales", en Francisco Cruces Villalobos (coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 275-296.

Mines, Richard y Sandra Nichols (2005). *The Mexican Mercado Paisano: A Framework to Study its Development Potential in Migrant-Dependent Communities* Recuperado de https://23818eab-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/geocommunities/Merc-Paisano-Paper-12-05.pdf, consultado el 15 de mayo de 2021.

Montoya Arias, Luis Omar (coord.) (2013). ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo I y Tomo II. México: INAH/CONACULTA.

Montoya Arias, Luis Omar (2014a). *El síndrome de la nostalgia.* Guanajuato: Universidad de Guanajuato/FONCA/CONACULTA/INAH.

Montoya Arias, Luis Omar (2014b). *La norteña en Latinoamérica o El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias* (tesis doctoral). Mérida: CIESAS.

Olvera, José Juan (2014). *Música norteña, radio y migración*. Recuperado de https://www.academia.edu/7344010/M%C3%BAsica_norte%C3%B1a_radio_y_migraci%C3%B3n_2014_, consultado el 25 de mayo de 2021.

Pistrick, Eckehard. (2016). *Performing Nostalgia: Migration culture and Creativity in South Albania*. Nueva York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315089935





Ragland, Cathy (2009). *Música Norteña. Mexican migrants creating a nation between nations*. Filadelfia: Temple University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt14btdjr

Ramos Rangel, Raquel (2016). *Entre músicas y silencios. La cohesión y construcción social de un pueblo en las fiestas de los Ramones, Nuevo León, México* (tesis de maestría). Monterrey: CIESAS.

Rocha, Manuel (2010). "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico". *Revista Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, núm. 03-04. pp. 78-89.

Rodríguez, Néstor P., Noelia Elizondo, David Mena, Ricardo Rojas, Aldofo Vázquez y Frank Yeverino (1994). "Political Mobilization in Houston's Magnolia", en Rodolfo de la Garza, Martha Menchaca y Louis de Sipio (eds.), *Barrio Ballots: Latino Politics in the 1990 Elections*. Boulder: Westview, pp. 83-114. https://doi.org/10.4324/9780429037603-4

Rosaldo, Renato (1989). *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.

Rouse, Roger (1991). "Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism". *Diaspora*, vol. 1 núm. 1, pp. 8-23. https://doi.org/10.1353/dsp.1991.0011

Sandoval, Efrén (2012). *Infraestructuras transfronterizas: etnografía de itinerarios en el espacio social Monterrey-San Antonio.* Ciudad de México y Tijuana: CIESAS/El COLEF.

Sarnoff, Nancy (2015, 29 de abril). "Grocery icon Fiesta has new owners". *Houston Chronicle.* Recuperado de https://www.houstonchronicle.com/business/retail/amp/Grocery-icon-Fiesta-has-new-owners-6232127.php, consultado el 25 de mayo de 2021.

Schafer, Raymond Murray (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* Vermont: Destiny Books.

Trapaga, Iban. (2019). "La ciudad latina trasterrada. El caso de Magnolia Park en Houston, Texas". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales,* vol. 9, núm. 2, pp. 25-37. Recuperado de http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/trapaga, consultado el 25 de mayo de 2021.

Valenzuela, José Manuel (2006). *Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando. Música sin fronteras. Ensayo sobre migración, música e identidad*. Ciudad de México: CONACULTA.

Vázquez-Medina, José Antonio (2016). *Cocina, nostalgia y etnicidad en restaurantes mexicanos de Estados Unidos*. Barcelona: Editorial UOC.



Shinji Hirai es antropólogo japonés que radica en México. Es doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel 1. Sus áreas de investigación son transnacionalismo, antropología de las emociones y migración internacional. Es autor del libro *Economía política de la nostalgia. Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y Estados Unidos* (UAM/Juan Pablos Editor, 2009). Además, ha publicado los siguientes trabajos: un artículo titulado "La nostalgia. Emociones y significados en la migración trasnacional", Nueva Antropología 81 (2014).

Raquel Ramos Rangel es socióloga y antropóloga social. Es licenciada en Sociología por parte de la Universidad Autónoma de Nuevo León y maestra en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, unidad Noreste. Actualmente es docente e investigadora en la Universidad Pedagógica Nacional y asistente de investigación en el Proyecto CONACYT: "Infancias amputadas, adolescencias en riesgo. Niñez y violencia crónica en el noreste de México". Ha colaborado en diversas investigaciones y diagnósticos para CONEVAL, FORCAN, IFT y estudios de mercado y consumo. Sus áreas de investigación son transnacionalismo, música y emociones; paisajes sonoros de la migración; infancia, y violencia; y precariedad y educación.



TEMÁTICAS

CONSTRUCCIÓN DEL AMOR ROMÁNTICO, IDEALES DE PAREJA Y RELACIONES DE GÉNERO DESDE LA LÍRICA DE LA MÚSICA NORTEÑA Y LA BANDA SINALOENSE

CONSTRUCTION OF ROMANTIC LOVE, IDEALS OF COUPLES AND GENDER RELATIONS FROM THE LYRICS OF *NORTEÑA* MUSIC AND *BANDA SINALOENSE*

Mariangel Estefanía Urrecha Arce*
Ana Isabel Sánchez Osuna**
César Jesús Burgos Dávila***

Resumen: La música popular construye narraciones culturales sobre el amor romántico, visibiliza significados del ser hombre y mujer, y de prácticas relacionadas con la violencia de género. En este artículo analizamos la construcción del amor romántico así como de los ideales de pareja en la lírica de la música norteña y banda sinaloense. Realizamos un análisis de contenido temático de 29 baladas románticas. Presentamos los resultados en las categorías de búsqueda de pareja, convivencia diaria, erotismo y separación de la pareja. Concluimos que en la lírica de las canciones se difunden mitos y creencias sobre el amor romántico. Estos significados recrean papeles e interacciones establecidos por los mandatos de género, y cristalizan condiciones de violencia y desigualdad entre hombres y mujeres.

Palabras claves: violencia de género, amor, música popular, investigación cualitativa, México.

* El Colegio de la Frontera Norte.
** Universidad Autónoma de Baja California.
*** Universidad Autónoma de Sinaloa.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 66-101
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 2 de junio de 2020
https://encartes.mx





CONSTRUCTION OF ROMANTIC LOVE, IDEALS OF COUPLES AND GENDER RELATIONS FROM THE LYRICS OF *NORTEÑA* MUSIC AND *BANDA SINALOENSE*

Abstract: Popular music creates cultural narrations about romantic love, it makes cultural narrations on being men and women visible, as well as it does with practices related to gender violence. This article analyzes the construction of romantic love, as well as ideals of couples in the lyrics of *norteña* music and *banda sinaloense*. We carried out a thematic content analysis on 29 romantic ballads. We presented results in the categories of the search of a partner; everyday life together; eroticism and the splitting of couples. We concluded that song lyrics spread myths and beliefs on romantic love. These meanings recreate roles and interactions established by gender mandates, and they crystallize conditions of violence and inequality between men and women.

Keywords: gender violence, love, popular music, qualitative research, Mexico.

La música popular da acceso a las formas de vivir y permite la comprensión de la sociedad. Sus usuarios se apropian de ella, la transforman, generan identidades, construyen estereotipos culturales y papeles de género (Finnegan, 2002; Hormigos-Ruiz *et al.*, 2017). En México, la música norteña[1] y la banda sinaloense[2] han dado voz a distintas experiencias socioculturales; han traspasado fronteras e incrementado su popularidad difundiendo contenidos sentimentales y románticos, creencias, símbolos, valores y aspiraciones de poblaciones juveniles (DeNora, 2017; J. L. Valenzuela *et al.*, 2017). El gusto es tan arraigado que México tiene el reconocimiento de "corazón musical de Latinoamérica" (Narváez, 2017).

Burgos y Simonett (2020) proponen que los músicos y compositores de banda y música norteña mantienen su trayectoria desde una lógica transnacional. Su producción impacta en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. El alcance transnacional se ha dado por la circulación de música a través de tecnologías de la información y comunicación entre las que destacan las redes sociales digitales junto a las de

[1] La música norteña se caracteriza por la ejecución de redoba, guitarra, saxofón, clarinete, acordeón y bajo sexto; los dos últimos son sus instrumentos centrales (Díaz-Santana, 2015).

[2] La banda sinaloense tiene como base la ejecución de clarinetes, trompetas, trombones de pistones, saxores, bajo de pecho, tarola y tambora (Simonett, 2004).



migración (Ragland, 2009); la promoción y el flujo de intérpretes nacidos o residentes en Estados Unidos con lazos familiares en México –o viceversa–; también porque Sinaloa, California y Arizona se han articulado como epicentros de producción y consumo musical.

La producción de música norteña y banda es llevada a cabo mayoritariamente por músicos varones originarios de Sinaloa o que se identifican con lo sinaloense, quienes lo reconocen como una forma de capitalización económica. Entre sus composiciones predominan las baladas románticas y los narcocorridos.[3] En 2018, la industria musical en Sinaloa fue la tercera en relevancia después del turismo y la pesca, generó una derrama calculada en más de tres mil y medio millones de pesos, así como 1,750 empleos directos y 4 mil indirectos tan sólo por las presentaciones en vivo regionales, sin considerar la venta de discos, servicios de *streaming*, mercadeo, publicidad, producción discográfica y otras actividades (Guardado, 2018).

Una diversidad de intérpretes ha destacado en el ámbito internacional en los últimos años. Han sido reconocidos con Premios Billboard, Grammy latino, Premios Juventud, De la Radio, Lo Nuestro, Bandamax. Entre sus producciones se encuentran piezas musicales tituladas: *Mi princesa* (Remmy Valenzuela, 2014), *Perdóname* (Gerardo Ortiz, 2015), *Siempre te voy a querer* (Calibre 50, 2016a), *Tengo que colgar* (Banda MS, 2016), *Adiós Amor* (Christian Nodal, 2017), *Afuera está lloviendo* (Julión Álvarez y Su Norteña Banda, 2020), *A ver a qué horas* (Banda Carnaval, 2016). En ellas se abordan el amor romántico, la afectividad en pareja, el erotismo, las festividades y las condiciones migratorias. Son composiciones aceptadas y toleradas oficialmente, pues se consideran exentas de violencia.

Investigaciones sobre los narcocorridos han resaltado su función de contar historias verdaderas y subalternas, documentar hazañas, entretener, producir dinero y hacer un recuento de asuntos de interés social a través del canto (Valenzuela, 2010). Actualmente las aproximaciones académicas toman en cuenta la masificación de productos culturales del narcotráfico

[3] Los narcocorridos son lo más representativo de la narcocultura (Astorga, 2005). Son canciones que narran actividades relacionadas con el tráfico de drogas. Se recrean y mantienen vigencia en un contexto atravesado por violencia e inseguridad. Describen hazañas y fracasos de los narcotraficantes. A la vez, narran consecuencias, vivencias y formas simbólicas asociadas con el mundo del narcotráfico (Burgos, 2013; Ramírez-Pimienta, 2011).

–películas, música, series televisivas y documentales–, las cuales han formado un estilo de vida patente en lenguaje, consumos, vestuario y uso de accesorios (Becerra, 2015).

Palenque Culiacán, Sinaloa del 14 de noviembre al 1 de diciembre 2019



Otra línea de conocimiento se posiciona desde una perspectiva feminista. Ha delimitado su interés al análisis del papel de la mujer en la lírica corridística; Herrera-Sobek (1993) analizó el contenido de corridos revolucionarios, donde propone figuras arquetípicas de la mujer: buena madre, madre terrible, madre diosa, amante y mujer soldado. Posteriormente, aludiendo a los narcocorridos, Mondaca (2004) y Valenzuela (2010) encontraron que encima de los papeles arquetípicos, la presencia de mujeres en las narraciones se hace patente como personajes secundarios cuyo fin es enaltecer virtudes de los hombres; son cosificadas, consumidas y exhibidas cual trofeo. Al mismo tiempo, en posiciones de poder son descritas con atributos masculinos, lo cual las hace merecedoras de respeto. En esa línea, además, se ha estudiado a la amante comparando su cuerpo con el valor del dinero, un objeto intercambiable y desechable para los hombres (Pavón-Cuéllar *et al.*, 2014). Por añadidura, Núñez (2017) comenta que los narcocorridos construyen significados en torno a la masculinidad, sexualidad e ideología de género masculinas. Las composiciones exponen prácticas y valores dominantes relacionados con hombría, valentía y honor, son atravesadas por una visión androcéntrica y funcionan como un dispositivo de poder sexo-genérico (Núñez y Espinoza, 2017).

En general, los estudios a la música norteña y banda se han enfocado a los narcocorridos, demeritando que los análisis a la balada romántica en dichos géneros desde la perspectiva de género permiten la aproximación a los rasgos socioculturales donde destacan las relaciones de género, la violencia simbólica y las estructuras de dominación masculinas, la



construcción de sentido del amor romántico, lo masculino y lo femenino, los vínculos amorosos, las expectativas de la pareja, así como significados, rituales y prácticas derivadas de las relaciones interpersonales en desigualdad (Araiza y González, 2016; Bourdieu, 2000). Un indicio asociado es la polémica de 2016 a partir del video *Fuiste mía* de Gerardo Ortiz, quien adicionalmente protagoniza el videoclip (*Milenio Digital*, 2016).

El videoclip fue rechazado por colectivos feministas argumentando ser promotor de violencia contra las mujeres, feminicidio y hacer apología del delito (EFE, 2016).[4] También fue controversial por el nexo del *set* de filmación con el narcotráfico, por lo que el gobierno de México emitió órdenes de arresto contra Gerardo Ortiz y el productor. En rueda de prensa el intérprete apelaba a la ficción del video agradeciendo tomar las plataformas para defender derechos de las mujeres (Cobo, 2016b). Se generó un ambiente de hostilidad entre grupos de internet. El sector que solicitó la eliminación del video recaudó firmas y presentó su petición a YouTube, quienes optaron por retirarlo (Jakes, 2016). A pesar de ofrecer disculpas, Ortiz fue criticado por tratar el tema con ligereza (Cobo, 2016a).

A partir de *Fuiste mía*, diversas organizaciones se posicionaron en contra de la violencia hacia las mujeres en los contenidos de música norteña y banda[5]. Sostenían que el discurso musical es base para una ideología machista y patriarcal que naturaliza la violencia de género (Noticieros Televisa, 2017). Ante ello, la banda La Trakalosa de Monterrey publicó el siguiente mensaje:

> Estamos en contra de cualquier tipo de violencia contra mujeres y niñas. DENUNCIA cualquier abuso contra ti o alguna amiga o compañera. Si te encuentras en una situación de violencia y no sabes qué hacer, ¡localiza el teléfono de tu estado y llama! (Vernon, 2016).

---

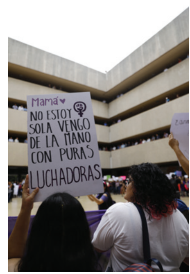
[4] A decir de Mariana Berlanga (2015), los contenidos visuales de feminicidios han contribuido, a través del espectáculo, a naturalizar el horror y la violencia contra las mujeres, a la vez que muestran la impunidad en México.

[5] A su vez, se cuestionaban *hits* de otros géneros, por ejemplo de The Rolling Stones, Guns N' Roses, Nick Cage, Robin Thicke, Maluma, Alejandro Sanz, entre otros (Alías, 2018). Café Tacvba dejó de interpretar *La ingrata* para visibilizar la violencia de género (Contreras, 2017).

La eliminación del video de Ortiz encendió el debate respecto de las condiciones en que viven las mujeres en México, además se puso sobre la mesa la discusión acerca de las desigualdades de género persistentes en Sinaloa. La polémica se situó en un momento en que aumentaban las agresiones contra mujeres y niñas, lo cual persiste sin una intervención eficaz para reducirlas (Cabrera, 2019). Cifras recientes indican que son mujeres entre 26 y 35 años de edad las más afectadas, la agresión viene frecuentemente de un varón cercano, un miembro de la familia o la pareja, dentro del hogar. En esas circunstancias, muchos casos no se denuncian por temor a represalias o por restarles importancia (INEGI, 2017; Redacción *Animal Político*, 2017). En los últimos años, los actos delictivos por razones de género contra las mujeres en México se han duplicado, de 422 víctimas en 2015 a 861 en 2018 (*Huffington Post*, 2019). En 2018, Sinaloa presetó la cifra nacional más alta de homicidios dolosos de mujeres por cada 100 000 habitantes, con una tasa de 5.33 en su capital, Culiacán (Redacción *Sin Embargo*, 2018). En 2019 permaneció en la lista de los estados con mayor incidencia en violencia hacia la mujer, con Culiacán a la cabeza con 32 casos de feminicidios, una ciudad donde cada vez más mujeres manifiestan inconformidades y rechazan prácticas de violencia psicológica, sexual y física en sus hogares, empleos y las calles (Caro, 2019).

Imágenes de la Marcha por el día Internacional de la Mujer, en Culiacán, Sinaloa, 9 de marzo de 2020









Fotografías tomadas y cedidas por Maryblue Ríos.

En ese contexto se crea, recrea y consume la música norteña y banda sinaloense. Para Simonett (2000), los contenidos de la música sinaloense son aceptados en tanto encarnan mundos imaginarios, a la vez que esta-



blecen un lugar de encuentro con una memoria social de lo romántico. Por su contenido afectivo, las baladas son usualmente dedicadas a novias, novios, amantes y ocasionalmente a la madre o amistades. Es importante señalar que en las composiciones se proyectan estereotipos tradicionales de género que sitúan al hombre y a la mujer en posiciones distintas; se evidencia una cultura patriarcal, acompañada de prácticas machistas; se ritualiza y naturaliza la violencia simbólica contra las mujeres (Araiza y González, 2016; Berlanga, 2015). Desde la industria musical, se promueve un contenido destinado al consumo, el ocio y la diversión, sin responsabilidades ni consecuencias. Estas producciones reproducen "modelos de comportamiento, roles sexuales, diferencias de género y dominación masculina" (Martínez, 2014: 64).

Siguiendo a Sánchez (2016), Sinaloa es un contexto misógino, heterosexista y sumamente interesado en la vigilancia del cumplimiento de los papeles de género, en especial en las mujeres; es predominante la división sexual del trabajo productivo y reproductivo con papeles sociales tradicionales (Aldana-Castro *et al.*, 2018). La caracterización de la mujer sinaloense es a partir de la relación con los otros –principalmente con hombres– con atributos como atractiva, femenina, dulce, maternal, fiel, heterosexual, una sexualidad dependiente del deseo de su pareja, relegada a espacios tales como la familia, el cuidado del hogar y el trabajo reproductivo. Por otra parte, la expectativa para los hombres en la pareja es la falta de responsabilidades en el ámbito privado; la mujer representa para ellos un objeto de consumo, satisfactor de sus necesidades sexoafectivas y de diversión. Así, se ha caracterizado al hombre sinaloense como alguien fiestero, alegre, valiente, parrandero, mujeriego, mas no comprometido, ya que su seducción y heterosexualidad obligatoria no se circunscribe sólo a una mujer (Aldana-Castro *et al.*, 2018; Sánchez, 2016). Lo anterior es expresado abiertamente en la música popular sinaloense.

En este artículo analizamos la construcción social del amor romántico y los ideales de pareja en la lírica de la música popular en Sinaloa. Las preguntas que se pretenden responder son: ¿cómo se practica y significa el amor romántico en la juventud sinaloense a través de la música norteña y de banda?, ¿cómo se vive el ser "mujer" o ser "hombre" en Sinaloa en las expresiones musicales románticas?, y ¿cómo se expresan los ideales en la elección de pareja en las canciones románticas? Nos aproximamos al

amor desde una mirada construccionista, enfocándonos en los sentidos y significados construidos a través del discurso y las relaciones sociales. Asumimos una perspectiva de género, considerando que mujeres y hombres en las relaciones de pareja han desempeñado papeles distintos de acuerdo con el contexto, así como sus trayectorias sociohistóricas. En ese marco, el amor organiza vínculos interpersonales hacia un canal de interacción consensuado donde se ven envueltos una diversidad de elementos como cariño, confianza, afecto, compasión, por lo cual la violencia queda oculta en tanto atañe a lo simbólico y es invisible para sus víctimas (Bourdieu, 2000; Owens, 2016).

El amor romántico se distingue de otras formas de amor, pues se asocia con mujeres heterosexuales que manifiestan deseo sexual e intimidad (Karandashev, 2017); asimismo, orienta la vida de las mujeres de tal manera que no es sólo un vehículo de comunicación sino que consagra su subordinación emocional y pertenencia material a otros bajo consignas de gratificación afectiva (Lagarde, 2005). Pensaremos al amor romántico como un aspecto central de las relaciones de género, ya que el género, siguiendo a Scott, es "un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder" (Scott, 1996: 289). Según la autora, se constituye de elementos culturales simbólicos, de normas que limitan nuestras capacidades, de elementos políticos y subjetivos.

Así, son precisamente el género y la jerarquización de los papeles asignados a hombres y mujeres, fundamental en la constitución de la ficción política del amor romántico, los que sirven para perpetuar las desigualdades. Del mismo modo, para Mari Luz Esteban (2011) la noción del amor romántico atraviesa no sólo al género, sino categorías de clase, etnia, parentesco y sexualidad. Es decir, conserva la institución familiar como unidad central del estado protegiendo matrimonios, privilegia el amor de pareja sobre otro tipo de relaciones, es heterosexual al buscar la reproducción como fin, además, relega a las mujeres a la noción capitalista de la propiedad privada siendo obligatoriamente monógamas (Mogrovejo, 2019), permitiendo la explotación de las mujeres con la educación patriarcal de sumisión, dependencia, susceptibilidad, y colocándolas en situaciones propensas a violencia.



Breve apunte metodológico

Nos situamos en un paradigma cualitativo con perspectiva de género (Ríos, 2012). Realizamos un análisis de contenido temático (Braun y Clarke, 2006) de la lírica[6] de 29 canciones producidas entre 2013-2019, seleccionadas a partir de los siguientes criterios: baladas con referencia explícita al amor interpretadas en música norteña y/o banda. Consideramos si las baladas son éxitos musicales a partir de su visibilidad, popularidad e impacto en la vida cotidiana. Registramos la frecuencia de programación de las canciones en estaciones de radio. Consideramos la cantidad de reproducciones en YouTube. Incluimos baladas premiadas por premios como Lo Nuestro, Bandamax, Billboard latino, entre otros. Las características de la muestra se encuentran en la tabla 1.

Tabla 1. Descripción de la muestra

Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
Contigo	Calibre 50	2014	263’460,197	Premios Juventud 2015	Mi letra favorita	
Quiero ser tu dueño	Luis Coronel	2014	2’313,220	Billboard Top Latin Albums	Primer álbum en debutar #1 en Estados Unidos	
				Juventud 2015	Lo Toco Todo	
Hablemos	Ariel Camacho y los Plebes del Rancho	2015	456’742,705	Lo Nuestro 2015		Voz del momento
						Mi artista regional favorito

[6] En este artículo no analizamos el *performance* musical, ni la recepción y resignificación de los contenidos en los oyentes, tampoco las narrativas visuales incluidas en los videos. Estos elementos de sentido pudieran analizarse en próximas investigaciones.



Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
Mi princesa	Remmy Valenzuela	2015	416’933,323	Billboard a la música latina 2015	Nuevo artista del año de Regional mexicano	
				Lo Nuestro 2015	Revelación Juvenil	
				Latin American Music Awards 2015		Nuevo Artista del Año
Me está gustando	Banda Los Recoditos	2015	200’893,523	Grammy Latino 2016		Mejor canción regional mexicana
				iHeart Music Award 2016		Canción de regional mexicano
				iHeart Music Award 2017	Artista del año de regional mexicano	
El amor de su vida	Julión Álvarez y su Norteño Banda	2015	127’231,647	Lo Nuestro 2015		Mi artista regional mexicano
				Premios de la radio 2015		Artista masculino del año
				Bandamax 2015	Solista masculino	Artista norteño o grupo
					Premio Estrella Bandamax	
					Disco del año	



Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
				Premios Tu Mundo 2015		Artista regional mexicano favorito
				Billboard a la música latina 2016	Artista del año, dúo o grupo	Canciones latinas calientes
					Álbum de regional mexicano	Top álbumes latinos
Pisteará	Banda Los Recoditos	2015	117’824,033	Billboard a la música latina 2015		Canciones latinas calientes
						Artista del año dúo o grupo
				Premios de la radio 2015		Banda del año
				Bandamax 2015	Banda juvenil del año	
				Lo nuestro 2015		Canción del año (regional mexicano)
Préstamela a mí	Calibre 50	2015	111’066,610	Billboard a la música latina 2015		Top álbumes latinos
						Canciones latinas calientes
						Canciones de regional mexicano
						Álbum de regional mexicano



Título	Intérprete	Año	Repro-ducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nomina-ciones
				Premios de la radio 2015		Grupo norteño
				Bandamax 2015	Artista norteño o grupo	
				Lo nuestro 2017		Álbum del año
						Canción regional mexicana
Ya te perdí la fe	La Arrolladora Banda El Limón	2015	97'892,825	Billboard a la música latina 2015	Artista del año en redes sociales	
				Premios de la radio 2015		Banda del año
						Mejor disco con banda
Fuiste mía	Gerardo Ortiz	2015	24'110,811	Billboard a la música latina 2015	Canción de regional mexicano, solista.	
				Billboard a la música latina 2016	Álbum de regional mexicano del año	Canciones latinas calientes
						Top álbum latino
				Lo nuestro 2015		Mi artista regional mexicano
				Premios de la radio 2015		Artista masculino del año



Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
						Más pegados en redes sociales
				Bandamax 2015		Solista masculino
Complementamente	Chiquis Rivera	2015	19'116,390	Billboard a la música latina 2015		Canciones latinas calientes
				Premios de la radio 2015		Artista femenino
						Más pegados en redes sociales
				Lo nuestro 2016	Artista femenino en regional mexicano	
Mi razón de ser	Banda MS	2015	10'344,438	Billboard a la música latina 2015	Canciones latinas calientes	Top álbumes latinos
					Canciones de regional mexicano	Álbum de regional mexicano
				Billboard a la música latina 2016	Canción de regional mexicano	Canción del año
						Álbum del año
				Premios de la radio 2015		Banda del año
						Mejor disco con banda



Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
				Bandamax 2015	Banda del año	
				Premios Tu mundo 2015		Artista regional mexicano
Solo con verte	Banda MS	2016	594'129,920	Billboard a la música latina 2016	Canciones latinas calientes	
					Canciones de regional mexicano	
				Música Latinoamericana 2016	Canción regional mexicano favorita	Canción del año
				Premios de la radio 2016	Disco del año	
					Artista del año	
				Lo nuestro 2017	Banda del año	Single del año
					Canción regional mexicano	
				iHeart Radio Music Awards 2017	Canción regional mexicano	
				Billboard a la música latina 2017	Canción regional mexicano	
					Canciones latinas calientes	



Título	Intérprete	Año	Repro-ducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nomina-ciones
No lo hice bien	Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho	2016	506’799,888	Premios de la radio 2016	Artista sierreño	
				Billboard a la música latina 2017		Artista del año
Me vas a extrañar	Banda MS	2016	415’774,978	Premios de la radio 2016	Canción banda del año	
				Billboard a la música latina 2017	Canción regional mexicana	
Qué caro estoy pagando	Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho	2016	380’223,238	Billboard a la música latina 2017		Artista del año
Siempre te voy a querer	Calibre 50	2016	358’583,477	iHeart Radio Music Awards 2016		Artista del año de regional mexicano
				iHeart Radio Music Awards 2017	Grupo norteño del año	
				Premios de la radio 2016	Artista regional mexicano	
Tengo que colgar	Banda MS	2016	331’851,057	Interpretación en vivo en los Premios Bandamax 2016 y en Premios Lo nuestro 2017.		
Porque me ena-moré	Ulices Chaidez y sus plebes	2016	317’895,992	Billboard a la música latina 2017		Artista del año: Debut
Amor del bueno	Calibre 50	2016	247’305,046	iHeart Radio Music Awards 2016		Artista del año de regional mexicano



Título	Intérprete	Año	Repro-ducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nomina-ciones
						Canción de regional mexicano
Cuando fuimos nada	Joss Favela	2016	111’575,793	iHeart Radios Music Awards 2017	Nuevo artista de regional mexicano	
Yo sí me enamoré	La Séptima banda	2016	23’334,498	iHeart Radio Music Awards 2017	Mejor nue-vo artista de regional mexicano	
Culpable tú	Alta Consigna	2016	20’797,112	Premios de la radio 2016	Revelación del año	
Cicatriii-ces [sic]	Régulo Caro	2016	5’383,209	iHeart Radio Music Awards 2017	Canción de regional mexicano	
				Premios de la radio 2017	Video del año	
				Lo nuestro 2017		Canción del año
Adiós amor	Christian Nodal	2017	862’800,589	Premio Juven-tud 2017	Mejor can-ción para la troca	
				Billboard a la música latina 2018	Canción regional mexicana del año	
				iHeart Radio Music Awards 2018	Mejor canción de regional mexicano	
Regresa hermosa	Gerardo Ortiz	2017	51’512,523	iHeart Radio Music Awards 2016		Artista regional mexicano del año



Título	Intérprete	Año	Reproducciones	Premiaciones	Premios obtenidos	Nominaciones
				Lo nuestro 2016	Artista norteño del año	
Afuera está lloviendo	Julión Álvarez y su norteño banda	2017	40'451,259	iHeart Radio Music Awards 2016		Artista de regional mexicano del año
				Billboard a la música latina 2017		Gira del año
Vale la pena	Banda El Recodo	2017	19'155,246	Premios de la radio 2016	Premio Orgullo latino Honda	
					Mejor canción para amar	
				Grammy Latino 2017		Mejor canción de regional mexicano
Todo o nada	Alfredo Olivas	2017	7'567,503	Premios de la radio 2016	Canción del año	
					Artista juvenil del año	

Para la codificación y elaboración de categorías seguimos a Strauss y Corbin (2002) y nos apoyamos en el *software* Atlas.ti 7. De inicio, en el proceso de codificación inductiva (Gibbs, 2007) identificamos temas, características, situaciones, interacciones y roles en los que se adscribe la pareja. Posteriormente, reagrupamos los códigos, elaboramos categorías y las relacionamos con el eje del "amor romántico". Por último, para organizar las categorías consideramos que el amor romántico tiene una dimensión temporal, contraido de manera cíclica por medio de fases (Barcelona, 1992; Blázquez *et al.*, 2010): la búsqueda de pareja, la convivencia diaria,

el erotismo, la separación de la pareja. A partir de estas categorías expondremos los resultados.

La búsqueda de pareja

El amor romántico se presenta como un anhelo profundo, satisfecho en la unión con la pareja (Lagarde, 2001), para saciar el apetito de amar y sentirse amado; el imaginario social indica que el hombre toma la iniciativa de buscar emparejamiento; genera expectativas e idealiza características que tendrá su pareja y que la harán compatible con él. Mientras, la mujer queda en posición pasiva, utiliza el coqueteo, prendas ajustadas, manierismos y una actitud seductora que comunique disponibilidad. En la etapa de búsqueda, se elaboran explicaciones místicas donde la unión con la pareja obedece a un poder superior o al destino y desde el primer encuentro se evita la pérdida, por valorarse como un error. La espera de encontrar a la potencial pareja se vuelve un sacrificio menor debido a que, se cree, el destino hará de las suyas para provocar ese encuentro, lo que hará acceder a un estado de bienestar y placer eternos. En "Todo o nada" se expresa:

> La espero y me espera, y ya es tanta la espera que espero que no empiece a desesperarse / le he guardado un beso, y pase lo que pase, va a llegar a ella / después del largo viaje que ya hemos pasado para coincidir (Alfredo Olivas, 2019).

Con el hallazgo, se pasa de la idealización a manifestar intimidad. El contacto físico implica que la mujer aceptó la cercanía del hombre. Se produce un sentido de pertenencia, aparece un "nosotros" e inicia la conquista, lo cual refiere al proceso de cortejo a través de obsequios, halagos y "detalles" que hagan aceptar la compañía del hombre. En "Mi objetivo", se plantea la conquista con serenatas, regalos, rosas y muestras afectivas:

> Con mi convoy vengo a traerte serenata, / en cada troca traigo rosas de a montón. / Traje la banda esa que sueñas escuchar / porque esta noche cantará para los dos /…Traigo mi objetivo en la mira, / matarte a besos hoy es la intención, / torturarte con abrazos y caricias. / Secuestrarte y que no haya liberación (Álex Saucedo, 2020).

Imágenes del 14 de febrero de 2020 en Culiacán, Sinaloa









La apariencia en el proceso de búsqueda es fundamental. En las narraciones, ellas se ven atraídas por hombres con imagen fuerte, viril y de trabajo, cobran relevancia la vestimenta y condiciones externas del cuerpo. El deseo de una buena apariencia, de andar "bien alineado", se retrata en "Hombre sencillo":

> Yo no soy hombre de rancho pero me gusta el sombrero, / me divierto con las morras sin tener tanto dinero. / Siempre ando bien alineado, botas y cinto piteado, / no tendré troca del año pero no ando caminando (Marco Flores y La Jerez, 2017).

Capturas de pantalla de "Túmbate El Rollo (Video Oficial) El Komander Ft Larry Hernandez"







El virtuosismo de la masculinidad reside en ser trabajador, sin presunciones, leal, amigable y consciente de su potencial para atraer mujeres. En las descripciones aparece el donjuanismo con una actitud de conquistas constantes. En "Hombre libre" se expresa:

> Lamento no poder ser tu domingo / aunque me quieras un chingo, ya no debes agendarme. / Lo siento pero soy un hombre libre / la mujer mi combustible, tal vez sea una maldición (La Adictiva, 2016b).

Por otro lado, es predominante la descripción femenina a partir de los músicos varones. En "La buena y la mala" (banda Tierra Sagrada, 2013), se narra un dilema ante la atracción por dos mujeres: la primera, aquella con quien se demuestra ternura y sensibilidad, cuya descripción corporal se entrelaza con expresiones afectivas como el tomarse de la mano, besarse y provocarle sonrisas; la segunda es la mujer que inspira deseo sexual debido a que la convivencia se da en fiestas, rodeados de alcohol y excesos.

En las composiciones, la estética de la "buena mujer" está orientada al cuidado, belleza, suavidad y esmero en la imagen. De manera estereotipada, el atuendo consiste en cabello largo, tez trigueña, rostro maquillado, uñas decoradas, ropa ajustada, zapatillas, alhajas. Al respecto, Da Silva sugiere que en el sistema heteropatriarcal, para "la elección de pareja se aprende que las mujeres se eligen por su belleza y bondad, mientras que los hombres por su fuerza, carácter y coraje" (Da Silva, 2014: 32). Por su parte, Mondaca sostiene que las relaciones de género –en los narcocorridos– "reproducen patrones de conducta desiguales y agresivos, con un sexismo que pretende la subordinación de las mujeres"(2004: 101). En la música sinaloense existe una tendencia a la cosificación de la mujer, valorada como objeto de placer y consumo, o bien encargada de proveer cuidados.



La convivencia diaria

Tras la conquista, el desarrollo de la relación de pareja se presenta con la descripción de actividades cotidianas donde hay participación conjunta en espacios privados desempeñando papeles tradicionales. Asimismo, se habla de espacios públicos en los cuales hay presencia de otras personas cercanas a la pareja. Durante el desarrollo temprano de la relación, la lírica relata el agrado de contar con la compañía:

> Me está gustando que me des los buenos días, / que lo primero que yo vea sea tu carita, / que te pongas mi camisa en las mañanas / para llevarme el desayuno ¡hasta la cama! (banda Los Recoditos, 2016).

El vínculo es "amor verdadero" en tanto se evalúa satisfactorio; es decir, cuando las expectativas en el proceso de idealización, espera y búsqueda son alcanzadas, se vincula a sentimientos de aceptación, plenitud, agradecimiento y afirmación del compromiso.

> Me han preguntado que si tú eres mi verdadero amor, y yo, / yo les digo es el amor de mi vida. / Gracias por quererme como yo te quiero, / no me veo sin ti, y no te exagero. / Y sí a lo mejor no todo es perfecto pero… / ¡Pero se soluciona con besos! / Igual te hago enojar, hasta a veces llorar, / mas sabes que te amo y quiero que recuerdes esto. / ¡Siempre te voy a querer, / me aseguraré de enamorarte cada día! (Calibre 50, 2016a).

Para la pareja el dar y recibir afecto (Blázquez *et al.*, 2010) en un espacio íntimo representa la oportunidad de emprender la "conquista" diaria. En esos casos, aparece el término de enamoramiento, refiriendo a un sentimiento intenso con la pareja, cargado de misticismo, pues se recurre a metáforas que exaltan las características atractivas de la otra persona (Barcelona, 1992). Para la manifestación de detalles románticos, existe una diferenciación basada en el género; los detalles que suelen brindar los hombres son caballerosidad, cortesía, respeto. Esto se expresa en prácticas como atenciones especiales, hacerla reír, hacerle cumplidos, abrirle la puerta, ofrecerle beneficios como cargar los objetos pesados, protegerla o acompañarla en sus traslados, darle obsequios. "Consejo de amigos" sirve de ejemplo:

> Dale los buenos días, también las buenas noches, / no olvides los detalles para que la enamores. / Pícale las costillas cada vez que se enoje y verás que responde. / Sé todo un caballero y no olvides cuidarla, y cuando le dé frío, recuerda: hay que abrazarla. / No le encantan las flores, pero de vez en cuando no creo que le estorben (Cristian Jacobo, 2016).

Las mujeres reciben los detalles y son nombradas "damas" o "princesas". Se espera que las mujeres no atraigan la atención de otros hombres, se valora positivamente el recato y cuidado de la apariencia, también la delicadeza, la sencillez y las demostraciones de cariño con tal de ganar admiración y respeto de su pareja. "Con él" describe a una dama:

> Con él vivo lo que nunca imaginé, / con él siento lo que antes no sentí. / Él me llena de ternura, / sus caricias son mi cura y sin él no sé vivir. / Con él ya no siento penas ni temores y mi dicha se la debo solo a él (Jenni Rivera, 2013).

El erotismo

El contenido erótico de las canciones se caracteriza por carecer de connotación reproductiva, tiene el objetivo de exploración corporal, manifestar atracción física, llevar a cabo el acto sexual, denostar la posesión del cuerpo de la pareja y mofarse de minorías sexuales.[7] Destaca un proceso de seducción erótica desde etapas tempranas en la convivencia e igualmente en la separación. La seducción expresa disponibilidad para efectuar prácticas sexuales por medio del lenguaje condescendiente, a su vez, algunas canciones exponen irreverencia con juegos de palabras:

> Hoy te voy a decir la verdad de mí, que no soy quien crees, / que en la intimidad soy un animal que no sabe entender. / Ya no me va a importar si mancho la cama con mi intensidad, / si no tienes ganas te voy a meter la idea de lo que te quiero hacer, / ¡porque mi cuerpo se quema de tanta pasión que corre en mi mente la imaginación! / Ahorita te aclaro que el tierno se fue, / pienso en desnudarte y te la voy a pasar… / por tu pecho, tu espalda y de pronto hacer, que grites mi nombre una y otra vez, / llevarme tus labios de mis pies a mi cara, detenerte en el medio / ¡y me des una ma…nera

[7] Ir a Núñez (2017) para ahondar en el tema de la homofobia en la música norteña.



> distinta de querer! / Ponerte la mano donde sabes bien. / Seré una bestia que sin respetar, tomaré tu cintura y te daré por… / detrás de tu cuello, morderte hasta hacerte llorar… Que te duele hasta el alma y no puedes más, / mientras grabo un video así, con mi celular / Y esto es para ti, chiquitita. Te va a doler, pero te va a gustar (Calibre 50, 2011).

La jerarquización de roles de género del amor romántico designa a los hombres como activos y a las mujeres como pasivas, lo cual conduce a prácticas que denotan violencia sexual. Siguiendo a Rita Segato (2017), se exponen elementos de una "cultura de la violación" en tanto existe una carencia de satisfacción y consideración al deseo sexual de ambas partes, además del consentimiento mutuo para llevar a cabo algunas prácticas eróticas. Contradictoriamente, la vida erótica en la música norteña y banda se representa con besos, caricias, abrazos, atenciones, tomarse de las manos; formas de acercamiento, intimidad y un medio por el cual las parejas expresan cuidado y delicadeza. En "Préstamela a mí" se describe:

> Si ella está enojada y no sabes qué hacer, / te diré un secreto para contentarla: bésale los pies, / háblale al oído cuando estén abrazados, / y si está en sus días ofrécele un helado. / Si en un dado caso ya no te quiere hablar, / busca por su cuerpo el lugar oculto donde hay un lunar, / besa con cuidado y con delicadeza, dile que en tu vida ella es tu princesa. / Y si no da resultado lo que te estoy diciendo, / entonces la besas repetidamente del vientre hasta el cuello. / Dile que la amas si le haces el amor, / demuestra con hechos que sin duda alguna ella es la mejor (Calibre 50, 2016b).

Las composiciones muestran la satisfacción sexual de las mujeres sólo con la pareja oficial, asumiendo el deseo como estático y eterno, así como dependiente a la voluntad de los hombres. Los actos eróticos desde lisonjeo, besos o abrazos con otra persona son valorados negativamente. El imaginario de "hacer el amor" se usa como metáfora del coito, implicando que únicamente el amor con una condicionante heterosexual legitima la actividad sexual femenina. Por tanto, el sentido de pertenencia a la relación de pareja, el "nosotros" propio de la convivencia, se traslada a un dominio material del cuerpo de la mujer, quien jura lealtad con frases como "soy completamente tuya" y se encarga de atraer la atención de su pareja "dándose a desear" a través del cuidado estético. Según Lagarde

(2005) la galantería en sus parejas provoca que muchas mujeres cesen sus relaciones eróticas a causa del dolor por la infidelidad, o bien porque sin mayor explicación sus parejas dejaron de tocarlas. La infidelidad significa un remplazo sexual y/o emocional de la pareja de manera extraoficial y suele ser más común en los hombres (Rivera *et al*., 2011). Sirva de ejemplo "Disfruté engañarte":

> Disfruté engañarte y acostarme con ella, / también de la cara y de cuerpo es más bella. / Disfruté su cuerpo sin remordimiento, / cada posición, excelentes momentos. / Disfruté el espejo para ver sus gestos (La Adictiva, 2016a).

Existen composiciones cuya temática son celos, decepción, tristeza, arrepentimiento o enojo cuando la mujer tiene prácticas eróticas con otro hombre. Para olvidar la tristeza causada por la decepción amorosa, los hombres recurren a buscar una amante. Para Herrera-Sobek (1993), es la figura de la "mujer fatal", representada con exuberancia, coqueteo y seducción; es "un camino fácil" para hombres que intentan remplazar a su pareja mientras la "mujer fatal" recibe a cambio obsequios o, simplemente, una noche de diversión. Los encuentros íntimos se concretan bajo el consenso de una noche de placer. Los hombres justifican la infidelidad por una imposibilidad de controlar sus impulsos sexuales, equiparándola con una naturaleza animal. En cambio, las mujeres recurren a la infidelidad para llamar la atención de su pareja, sirve de venganza o castigo, mostrando nuevamente el recato y la dependencia, además de falta de libertades.

La separación de la pareja

En las composiciones, la separación suele desencadenar sentimientos como frustración, ira, decepción, esperanza y arrepentimiento. En "Hablemos" se propone una situación donde el conflicto radica en que la mujer duda del afecto, por ello él recurre a reafirmar su compromiso, la lírica expone en ocasiones una imposibilidad de crear acuerdos, apelando al diálogo:

> Es necesario, amor, que platiquemos un segundo solamente / para que no haya malas interpretaciones. / Es necesario, amor, que me concedas un segundo tu atención, / y que sepas que estoy desesperado /… Hay algo que está empañando nuestras vidas, / no es necesario que lo digas, eso lo siento aquí en la piel. / No temas que yo jamás te dejaría (Ariel Camacho, 2014).



Durante la convivencia, las parejas experimentan un aplanamiento emocional, por lo cual las baladas reflejan la comparación entre el principio de la relación –asociado al enamoramiento– y el estado actual. El distanciamiento provoca un sufrimiento intenso, descrito como espinas en el corazón:

> Yo no quisiera que pensaras que aprovecho nuestra historia, / pa' escribir una canción, y de lo triste hacer victoria. / Pues si canto simplemente es para desahogar la herida. / Tampoco quiero que imagines que fue fácil despedirme, / los recuerdos se amontonan y me dejan cicatrices. / En el corazón se sienten como si fueran espinas (Julión Álvarez y su Norteño Banda, 2020).

Algunas composiciones narran que un miembro puede mantener la esperanza de dejar pasar tiempo, resarcir el daño y volver a entablar la relación luego de perdonar a la pareja. La culpa y el arrepentimiento afectan a tal grado que arrebatan las ganas de vivir. Por lo contrario, cuando la separación se efectúa de manera asertiva, no existe rencor ni arrepentimiento sino el deseo de continuar con la vida en paz. Otra alternativa en el proceso de superación es el despecho, el cual suele ser evadido con el consumo excesivo de alcohol, mujeres y fiestas. El origen del despecho es el dolor por el rechazo:

> Te compré ropa y bolso de diseñador, / unos lentes con brillantes incrustados. / Te puse pechos, te puse nalgas / y una cintura dónde tú tenías llantas. / Te compré más zapatos que para un ciempiés / y pestañas largas, negras y rizadas. / Nariz bonita, respingadita / y pa' blanquearte aplicaron concha nácar. / ¡Y ahora resulta que te sientes el más bello monumento, / fuiste una mala inversión y me arrepiento! / Pues tus palabras de amor arrastró el viento. / ¡Ahora resulta que no estoy en el nivel que tú pensabas, / me dices eso y otras tantas pendejadas! / Ahora resulta muñequita, ahora resulta… / ¡Maldita puta, antes de mi tú no eras nada! (Grupo Voz de Mando, 2013).

En las composiciones las mujeres son fuertemente reprendidas cuando toman distancia de la pareja y deciden vivir por su cuenta. Berlanga (2015) indica que la transformación de roles de género recientes en sociedades tradicionales como lo es México, ha sido en ocasiones perjudicial, pues las ha vuelto acreedoras de castigos infligidos por su propia pareja

(Navarro, 2017), para mostrar así capacidad de dominio y delimitar su territorio: el cuerpo de la mujer.

Conclusiones y discusión

El amor romántico es construido a través de interacciones, prácticas y significados situados en contextos histórico-socio-culturales concretos. En Sinaloa, la música genera y difunde imaginarios colectivos sobre el amor. Algunos temas sensibles narrados en las baladas son: la obligatoriedad de la heterosexualidad y la monogamia; las violencias de género y de pareja; las desigualdades de género. Los ideales románticos, creencias y mitos promueven modelos de pareja en donde mujeres y hombres desempeñan papeles durante la selección, atracción, demostración afectiva, resolución de conflictos y compromiso (Da Silva, 2014).

Las características de las mujeres en las baladas son la dulzura, emotividad espontánea, suavidad, belleza y sensualidad. Los atributos físicos más comunes –asociados con la narcocultura– se refieren a la voluptuosidad excesiva conseguida a través de cirugías estéticas, ropa entallada, maquillaje, cabello largo en tono oscuro y artículos que brindan sofisticación —bolsos, aretes, anillos, brazaletes, collares, anteojos, uñas postizas—. "Ser mujer" se orienta a la pasividad, la aceptación de mandatos de género, la atención a la imagen corporal, el cuidado de los otros a través del trabajo emocional, el recato y llevar a cabo el trabajo doméstico. Por su parte, el "ser hombre" significa ser un agente activo en la vida social, se retrata como fuerte, firme, trabajador, heterosexual, protector, que disfruta de la vida y las mujeres. Es poco común encontrar hombres sin interés por las mujeres, comprometidos con su pareja o familia y enfocados en el bienestar de terceros más allá del aspecto económico o de una afectividad superficial. En lo sexual, les resulta fundamental el disfrute de su posición de poder y virilidad.

La violencia de género se ejerce de manera sutil y es revestida de discursos de amor, por tanto, la posición de la mujer está relegada a acompañar, siendo el hombre el rol activo en la sociedad al tener acceso a una mayor cantidad de beneficios, lo cual resulta en un capital accesible para las mujeres solo a través de su pareja. Cuando las canciones describen personajes femeninos independientes, el relato suele posicionarse desde una interpretación masculina y se le muestra bajo apelativos dicotómicos: "hermosa-fiera, bonita-corrupta, jefa-perrona" (Mondaca, 2004: 101), expresando extrañeza ante una mujer en posición de poder.

En este sentido, las relaciones de género construidas con el amor romántico se originan en interacciones desiguales, donde hombres y mujeres reciben mandatos de género que producen malestar. Sin embargo se mantienen, pues de no ser así hay un fuerte rechazo en el ámbito social que conlleva consecuencias fatales para las mujeres. Tal como apunta Lagarde (2001), es urgente generar nuevos modelos de relaciones donde se efectúen negociaciones en igualdad y en donde ambas partes vean satisfechos sus deseos, libertad y voluntad individuales más allá de la pareja.

Por último, en este artículo nos interesamos por las relaciones de género, las expectativas e ideales de la pareja, al igual que las significaciones del ser hombre y ser mujer en la lírica de baladas románticas de la música popular sinaloense. Sin embargo, no analizamos el *performance* musical, la recepción ni la resignificación de los contenidos en sus oyentes. Dichos elementos pudieran incluirse en próximas investigaciones de cara a ampliar el conocimiento en torno a los usos y las costumbres de las parejas asociados al consumo de la música en su vida cotidiana.

Bibliografía

Aldana-Castro, Mariana, César J. Burgos-Dávila y Tania E. Rocha-Sánchez (2018). "La división sexual del trabajo reproductivo en parejas jóvenes de doble ingreso: prácticas, significados y experiencias". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, vol. 2, núm. 4. Recuperado de http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/396/300, consultado el 4 de diciembre de 2020.

Alías, Marina (2018, 23 de febrero). "Ópera y Guns N'Roses: El machismo en la música no ha llegado despacito". *Vozpópuli*. Recuperado de https://www.vozpopuli.com/altavoz/play/maluma-reggaeton-machismo-feministo-musica-cancion_0_1052895160.html, consultado el 4 de diciembre de 2020.

Araiza, Alejandra y Alma D. González (2016). "Género y violencia simbólica. Análisis crítico del discurso de canciones de banda". Ánfora, vol. 23, núm.41, pp.133–155. https://doi.org/10.30854/anf.v23.n41.2016.144

Astorga, Luis (2005). ¨*Corridos de traficantes y censura*¨. *Región y Sociedad*, vol. XVII(32). México: Plaza y Valdés.

Barcelona, Antonio (1992). "El lenguaje del amor romántico en inglés y español". *Atlantis*, vol. 14, núm. 1/2, pp. 5-27. http://www.jstor.org/stable/41054672, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Becerra, América T. (2015). "Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México". *Culturales*, vol. 6, pp. 1-36. https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349

Berlanga, Mariana (2015). "El espectáculo de la violencia en el México actual: del feminicidio al juvenicidio". *Athenea Digital*, vol. 15, núm. 4, pp.105–128. https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1556

Blázquez, Macarena A., Juan Manuel Moreno y María E. García-Baamonde (2010). "Mito del amor romántico en la tradición hispánica literaria y la violencia psicológica en la pareja". *Puertas a la lectura*, núm. 22, pp. 87-97. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6014074, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Braun, Virginia y Victoria Clarke (2006). "Using thematic analysis in psychology". *Qualitative Research in Psychology*, vol. 3, núm. 2, pp.77-101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Burgos, César J. (2013). "Reflexión crítica de estudios recientes sobre el narcocorrido". *Psico-Logos*, vol. 13, núm. 1, pp. 67-79.

Burgos, César J. y Helena Simonett (2020). "Soy gallo de Sinaloa jugado en varios palenques. Production and Consumption of Narco-music in a Transnational World", en Jesús. A. Ramos-Kittrell (ed.), *Decentering the Nation*. Londres: Lexington Books, pp. 99-125.

Cabrera, Javier. (2019, 19 de agosto). "Aumenta violencia intrafamiliar y feminicidios en Sinaloa". *El Universal*. Recuperado de https://www.eluniversal.com.mx/estados/aumenta-violencia-intrafamiliar-y-feminicidios-en-sinaloa, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Caro, Lorena (2019, 12 de diciembre). "Violencia psicológica y sexual acecha a mujeres en Sinaloa". *El Debate*. Recuperado de https://www.debate.com.mx/culiacan/Violencia-psicologica-y-sexual-acecha-a-mujeres-en-Sinaloa-20191212-0094.html, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Cobo, Leila (2016a, 22 de julio). "Gerardo Ortiz Apologizes for Graphic 'Fuiste Mia' Video, But Should He Be Prosecuted?". *Billboard*. Recuperado de https://www.billboard.com/articles/columns/la-





tin/7446673/gerardo-ortiz-apologizes-fuiste-mia-video-arrest, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Cobo, Leila (2016b, 17 de julio). "Mexican Star Gerardo Ortiz Arrested on Charges Stemming From Violent Video". *Billboard*. Recuperado de https://www.billboard.com/articles/columns/latin/7439092/gerardo-ortiz-arrested-charges-fuiste-mia-video, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Contreras, Emilio (2017, 22 de febrero). "Café Tacuba elimina canción emblemática de su repertorio por su contenido feminicida". *BioBioChile*. Recuperado de https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/musica/2017/02/22/cafe-tacuba-elimina-cancion-emblematica-de-su-repertorio-por-su-contenido-femicida.shtml, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Da Silva, Valéria (2014). *Comportamiento amoroso de pareja: mitos y paradojas románticas: Un estudio comparativo entre Brasil y España.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DeNora, Tia (2017). "Music-Ecology and Everyday Action: Creating, Changing and Contesting Identities", en Raymond MacDonald, David J. Hargreaves y Dorothy Miell (ed.), *Handbook of Musical Identities*. Oxford: Oxford Scholarship. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.003.0003

Díaz-Santana, Luis (2015). *Historia de la música norteña mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés.

EFE (2016, 22 de julio). "Gerardo Ortiz se disculpa con mujeres por video de 'Fuiste Mía'". *Milenio.* Recuperado de https://www.milenio.com/espectaculos/gerardo-ortiz-disculpa-mujeres-video-fuiste, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso: temas contemporáneos*. Barcelona: Edicions Torrossa.

Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6. Recuperado de https://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Gibbs, Graham (2007). "Thematic Coding and Categorizing", en Graham Gibbs, *Qualitative Research kit: Analyzing qualitative data*. Londres: Publicaciones SAGE, pp. 38–55.

Guardado, Héctor (2018, 30 de julio). "Banda Inc. La industria de la tuba y la tambora". *Noroeste*. Recuperado de https://www.noroeste.com.mx/especiales/Banda/index.html, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Herrera-Sobek, María (1993). *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Estados Unidos: Indiana University Press.

Hormigos Ruiz, Jaime, María Gómez Escarda y Salvador Perelló Oliver (2017). "Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 25, núm. 76, pp. 75-98. https://doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291

Huffington Post. (2019, febrero 4). ¨Víctimas de feminicidio se duplicaron pese a alertas de género¨. *Número Cero*. Recuperado de http://numerocero.com.mx/victimas-de-feminicidio-se-duplicaron-pese-a-alertas-de-genero/, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (2017). *Resultados de la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) 2016*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

Jakes, Iván (2016). "Remover el vídeo y la canción 'Fuiste mía' del cantante Gerardo Ortiz". *Change.org*. Recuperado de https://www.change.org/p/youtube-remover-el-vídeo-y-la-canción-fuiste-mía-del-cantante-gerardo-ortiz, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Karandashev, Victor (2017). *Romantic Love in Cultural Contexts*. Berna: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-42683-9

Lagarde, Marcela (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.

Lagarde, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

Martínez, Dulce A. (2014). "Música, imagen y sexualidad: El reggaetón y las asimetrías de género". *El Cotidiano*, núm.186, pp. 63-67. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32531428010

Milenio Digital. (2016, 4 de septiembre). "Retiran de YouTube video 'Fuiste mía' de Gerardo Ortiz". *Milenio Digital*. Recuperado de http://www.milenio.com/hey/musica/Gerardo_Ortiz-video_Fuiste_mia-video_Gerardo_Ortiz_0_716328411.html, consultado el 7 de diciembre de 2020.





Mogrovejo, Norma (2019, 15 de abril). "Contra-amor. Decolonizando el amor y la política de los afectos". *Norma Mogrovejo* [Blog]. Recuperado de http://normamogrovejo.blogspot.com/2019/04/contra-amor.html, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Mondaca, Anajilda (2004). *Las mujeres también pueden: género y narcocorrido*. México: Universidad de Occidente.

Narváez, Marytere (2017, 3 de diciembre). "México, corazón musical de Latinoamérica". *Cienciamx Noticias*. Recuperado de http://www.conacytprensa.mx/index.php/ciencia/humanidades/18865-mexico-corazon-musical-de-latinoamerica, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Navarro, María Fernanda (2017, 18 de agosto). "Novio o esposo, los agresores más comunes de las mexicanas". *Forbes México*. Recuperado de https://www.forbes.com.mx/novio-o-esposo-los-agresores-mas-comunes-de-las-mexicanas/, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Noticieros Televisa (2017, 25 de julio). "Reggeaton, banda y pop, géneros musicales con mayor violencia contra la mujer". *Noticieros Televisa*. https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/reggeaton-banda-y-pop-generos-musicales-mayor-violencia-mujer/, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Núñez, Guillermo (2017). "'El mal ejemplo': masculinidad, homofobia y narcocultura en México". *El Cotidiano*, núm. 202, pp.45–48.

Núñez, Guillermo y Claudia E. Espinoza (2017). "El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*". *Estudios de Género de El Colegio de México*, vol. 3, núm. 5, pp.90–128. https://doi.org/10.24201/eg.v3i5.119

Owens, Erika (2016). "Love", en Constance L. Shehan (ed.), *Encyclopedia of Family Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. https://doi.org/10.1002/9781119085621.wbefs356

Pavón-Cuéllar, David, Miguel Vargas, Mario Orozco y Flor de M. Gamboa (2014). "Las mujeres en los narcocorridos: idealización y devaluación, conversión trágica y des- enmascaramiento cómico". *Alternativas en Psicología*, núm. 31, pp. 22-44.

Ragland, Cathy (2009). *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Filadelfia: Temple University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt14btdjr

Ramírez-Pimienta, Juan C. (2011). *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México: Planeta.

Redacción *Animal Político* (2017, 19 de agosto). "El 88.4% de las mujeres en México no denuncian agresiones porque las consideran poco importantes". *Animal Político*. Recuperado de https://www.animalpolitico.com/2017/08/mujeres-mexico-agresiones/, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Redacción *Sin Embargo* (2018, 21 de enero). "Entidades con más feminicidios en 2017: 1) Sinaloa; 2) Veracruz; 3) Oaxaca; 4) Edomex; 5) NL; 6) CdMx…". *SinEmbargo MX*. Recuperado de http://www.sinembargo.mx/21-01-2018/3376168, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Ríos, Maribel (2012). "Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género", en Norma Blázquez G., Patricia Flores y Maribel Ríos, *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. México: UNAM, pp. 179-197.

Rivera, Sofía, Rolando Díaz Loving, Gerardo B. Villanueva y Nancy Montero (2011). "El conflicto como un predictor de la infidelidad". *Acta de Investigación Psicológica*, vol. 1, núm. 2, pp. 298-315. https://doi.org/10.22201/fpsi.20074719e.2011.2.208

Sánchez, Ana Isabel (2016). *Ser lesbiana en Culiacán, lesbofobia y construcción de identidades.* Tesis de maestría. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Scott, Joan Wallach (1996). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (ed.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, pp. 265–302

Segato, Rita (2017). "La estructura de género y el mandato de violación", en Alejandra de Santiago, Edith Caballero y Gabriela González (ed.), *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 299-333.

Simonett, Helena (2000, 23-27 de agosto). "'Desde Sinaloa para el mundo'": Trasnacionalización y reespacialización de una música regional". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Congreso llevado a cabo en Bogotá.

Simonett, Helena (2004). *En Sinaloa nací: Historia de la música de banda*. Mazatlán: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.





Strauss, Anselm, y Juliet Corbin (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquía.

Valenzuela, Jorge L., César J. Burgos, David Moreno y Anajilda Mondaca (2017). "Culturas juveniles y narcotráfico en Sinaloa. Vida cotidiana y transgresión desde la lírica del narcocorrido". *Revista Conjeturas Sociológicas*, vol. 5, núm. 14, pp. 69-92. Recuperado de http://revistas.ues.edu.sv/index.php/conjsociologicas/article/view/815, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Valenzuela, José M. (2010). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Vernon, Beatriz (2016, 25 de noviembre). "Banda La Trakalosa exige eliminación de la violencia contra la mujer". *Univision*. Recuperado de https://www.univision.com/musica/regional-mexicano/banda-la-trakalosa-exige-eliminacion-de-la-violencia-contra-la-mujer, consultado el 7 de diciembre de 2020.

Videos musicales citados

Álex Saucedo (2020, 24 de enero). *Alex Saucedo-Mi Objetivo 2020* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mbv57ldOcMg&t=86s&ab_channel=AlexSaucedoNet, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Alfredo Olivas (2019, febrero 19). *Alfredo Olivas - Todo o nada* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hFTWPPLyNoo&ab_channel=AlfredoOlivasVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Ariel Camacho (2014, 30 de abril). *Hablemos-Ariel Camacho (Video Oficial) | DEL Records* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=VcNjRmWjKH4&ab_channel=DELRecords, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Banda Carnaval (2016, noviembre 2). *Banda Carnaval - A ver a qué horas* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=O-9h5PLa1S1E&ab_channel=BandaCarnavalVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Banda Los Recoditos (2016, 8 de abril). *Banda Los Recoditos-Me está gustando (Video Oficial)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/



watch?v=ekb-DWRXB3U&ab_channel=BandaLosRecoditosVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Banda MS (2016, 20 de septiembre). *Banda MS - tengo que colgar (video oficial)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=UDfFPaT2Lek&ab_channel=LizosMusic, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Banda Tierra Sagrada (2013, 13 de agosto). *Banda Tierra Sagrada-La buena y la mala (el dilema) VIDEO OFICIAL* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8rI1e3WYnbg&ab_channel=RemexMusic, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Calibre 50 (2011, febrero 18). *Calibre 50-El tierno se fue* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=XPBERIbz-jk&ab_channel=CalibreCincuentaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Calibre 50 (2016a, 6 de diciembre). *Siempre te voy a querer* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7RZp3jiCGYY&ab_channel=CalibreCincuentaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Calibre 50 (2016b, 12 de febrero). *Calibre 50-Préstamela a mí (Official Video)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ZzdyqcJ5WDs&ab_channel=CalibreCincuentaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Christian Nodal (2017, 13 de enero). *Adiós amor (Video Oficial)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ETLoTxVVvjM&ab_channel=ChristianNodalVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Cristian Jacobo (2016, 5 de julio). *Cristian Jacobo-Consejo de amigos (Video Oficial)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=gfBUbASmM_0&ab_channel=CristianJacobo, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Gerardo Ortiz (2015, 17 de marzo). *Gerardo Ortiz-Perdóname (Official Video)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-Jy7WGe3Kucg&ab_channel=GerardoOrtizVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Grupo Voz De Mando (2013, 25 de marzo). *Voz De Mando-Y ahora resulta* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=76dQEbl0-SU&ab_channel=VozDeMandoVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.







Jenni Rivera (2013, 19 de noviembre). *Jenni Rivera-Con él* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=452PuhNQvJs&ab_channel=JenniRivera, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Julión Álvarez y Su Norteño Banda (2020, 14 de noviembre). "Julión Álvarez y Su Norteño Banda-Afuera está lloviendo" [video]. *FuseVEVO*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=z9TYay1PBHw&ab_channel=FuseVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

La Adictiva (2016a, 12 de septiembre). *La Adictiva Banda San José de Mesillas-Disfruté engañarte* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=esYMQj8_c50&ab_channel=laadictivaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

La Adictiva (2016b, 13 de septiembre). *La Adictiva Banda San José de Mesillas-Hombre libre (Video Oficial)* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KTZ37PWWNGg&ab_channel=laadictivaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Marco Flores y La Jerez (2017, 7 enero). *Marco Flores y La Jerez-Hombre sencillo* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=y-dXrxZQwwZo&ab_channel=MarcoFloresYLaJerez, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Remmy Valenzuela (2014, 14 de noviembre). *Mi princesa* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=TBusoJUAMqg&ab_channel=RemmyValenzuelaVEVO, consultado el 13 de diciembre de 2020.

Mariangel Estefanía Urrecha Arce es licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS). Elaboró la tesis *Construcción social del amor romántico e ideales de pareja desde la música popular sinaloense.* Actualmente cursa la maestría en Estudios Culturales en El Colegio de la Frontera Norte (COLEF).

Ana Isabel Sánchez Osuna es maestra en Ciencias en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte (COLEF). Elaboró la tesis: *Ser lesbiana en Culiacán, lesbofobia y construcción de identidades.* Licenciada en Psicología por la UAS. Actualmente es estudiante de Doctorado en Estudios Socioculturales de la Universidad Autónoma de Baja California.

César Jesús Burgos Dávila es profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Psicología, UAS. Maestro en Ciencias y doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona.



TEMÁTICAS

LAS CONQUISTAS DEL ACORDEÓN: DEL VIEJO MUNDO A NUEVOS HORIZONTES[1]

THE CONQUESTS OF THE ACCORDION. FROM THE OLD WORLDS TO NEW HORIZONS

Helena Simonett*

Resumen: El acordeón y sus múltiples variantes –desde la concertina y el acordeón de botones hasta la zanfona y el bandoneón– han florecido y arraigado en diversas culturas. Conocido comúnmente como "el piano del hombre común", este instrumento se convirtió en un medio para el crecimiento de la música folklórica y popular en distintas regiones del mundo, especialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX. Por esa razón, el ser una "banda de un solo hombre" facilitó su uso entre la gente de los sectores populares, por su capacidad de producir melodías, armonías y bajos a la vez. También era fuerte y duradero, ideal para reuniones al aire libre. Este artículo sigue la historia del acordeón desde sus principios en Europa hasta el Nuevo Mundo, al otro lado del Atlántico.

Palabras claves: acordeón de botones, invenciones de instrumentos musicales, proletarización de la producción musical, industrialización, nacimiento de la música popular, migración internacional, compañía Hohner.

[1] Esta es una versión en español del capítulo "From Old World to new Shores", aparecido en el libro *The Accordion in the Américas. Klezmer, Polka, Tango, Zydedo, and More!*, editado por la autora, en 2012, a quien agradecemos haber escrito ahora una versión especial para este número. A ella y a The University of Illinois Press, también agradecemos el permiso otorgado para su publicación. Traducción del inglés: Eduardo Carrillo Cantú y José Juan Olvera Gudiño. Revisión: Mercedes Alejandra Payán Ramírez.

* Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes de Lucerna.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 102-129
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 15 de junio de 2020
https://encartes.mx



THE CONQUESTS OF THE ACCORDION. FROM THE OLD WORLDS TO NEW HORIZONS
Abstract: The accordion and its many variations –from the concertina and the diatonic button accordion, to the hurdy-gurdy and the bandoneon– have flourished and taken roots in several cultures. Commonly known as the "common man's piano," this instrument became a medium for the growth of folkloric music, and very popular in many regions of the world, particularly in the late 19th Century and early 20th Century. Because of this, its use as a "one-man band" made it easier to use among people in popular sectors, due to its ability to produce melodies, harmonies and low-pitched tones at the same time. It was also strong and long-lasting, making it ideal for open air events. This article follows the story of the accordion, from its beginnings in Europe, to the New World, on the other side of the Atlantic.
Keywords: diatonic button accordion, invention of musical instruments, proletarianization of music production, industrialization, birth of popular music, international migration, Hohner Company.

En su artículo sobre músicas migrantes, populares y regionales de Estados Unidos, Philip Bohlman (1998) usa el acordeón para mostrar las transgresiones territoriales. El autor afirma que el atractivo popular del instrumento se debió principalmente a "su adaptabilidad y su capacidad para responder a una amplia gama de demandas musicales dentro de los cambios culturales" del Nuevo Mundo (Bohlman, 1998: 301-302). A pesar de su adaptabilidad, el acordeón mantuvo su imagen como instrumento de migrantes y símbolo de la clase trabajadora a lo largo el siglo XX. Sin embargo, ha transgredido continuamente esas referencias culturales a lo largo de sus doscientos años de vida. Durante las primeras décadas tras su invención en 1800, el acordeón era un instrumento que por lo general se hallaba entre las clases alta y media: sus compradores eran jóvenes adinerados que vivían en la ciudad y se preocupaban por estar actualizados; eran los *yuppies* de su época. Cada instrumento era hecho a mano, con delicadeza, lo cual lo hacía más costoso que una guitarra y alejado del alcance de la mayoría de la gente. Los materiales de construcción también influyeron en esto. En los primeros acordeones se utilizaron los mejores materiales de la época: madera pulida de ébano para el marco y piel fina de cabra para el fuelle. Los modelos más lujosos también tenían decoraciones elaboradas minuciosamente durante cientos de horas de trabajo manual. Se adornaban con lentejuelas, exquisitas esculturas de madera, piedras decorativas y



algunas piezas de marfil. Este capítulo traza la historia del acordeón desde sus humildes orígenes a principios del siglo XIX, hasta su ascenso y consolidación como un instrumento con presencia mundial.

Aunque el fabricante vienés de órganos y pianos Cyrill Demian fue el primero en patentar este nuevo instrumento en 1829, en la misma época otros inventores europeos diseñaron sus propias versiones de instrumentos de lengüeta libre.[2] El acordeón de Demian, "una pequeña caja con fuelle [y] cinco teclas, cada una capaz de producir un acorde"[3] –de ahí el nombre del instrumento– estimuló luego innovaciones entre los fabricantes; más adelante, con el nuevo instrumento en circulación, las mejoras no se hicieron esperar.

De hecho, el acordeón era en sí mismo una continuación y una perfección de muchos experimentos de finales del siglo XVIII con aerófonos de lengüeta libre. En 1770 un músico bávaro hizo una presentación en San Petersburgo, Rusia, con un "dulce órgano chino", probablemente un *sheng*. El *sheng* es un antiguo instrumento de lengüeta libre que tiene una boquilla de madera unida a una calabaza equipada con tubos de bambú de diferentes longitudes. Se cree que los primeros intentos europeos de crear instrumentos impulsados por fuelles basados en el principio de lengüeta libre –con láminas que vibraban por la aplicación de un flujo de aire– se derivaron del *sheng*. En 1779 apareció en San Petersburgo un órgano portátil de lengüeta libre llamado *orchestrion*; la idea inicial de este órgano fue desarrollada por un profesor de acústica de Dinamarca y consistía en crear una máquina de hablar. Le siguieron la invención de *la pys-harmonika* (Viena, 1821) y la äoline (Baviera, 1822). Más adelante, un fabricante de cajas de música vienés patentó su "*harmonika* a la manera

---

[2] Los instrumentos de lengüeta libre –armónica, zanfona, bandoneón, concertina, acordeón– generan su sonido al hacer vibrar libremente una lengüeta mediante aire, a diferencia de otros instrumentos de viento que usan lengüeta, pero que la hacen resonar contra el cuerpo del instrumento, como los clarinetes; o entre dos lengüetas, como el oboe. La clasificación de estos instrumentos es: 1. de lengüeta libre y 2. de lengüeta batiente, a su vez subdivididos en a) caña simple y b) caña doble. Ver en este mismo *dossier* el artículo de Olvera y Peña.

[3] Tomado de la descripción de la patente otorgada a Cyrill Demian y sus hijos, Karl y Guido, el 23 de mayo de 1829 (Maurer, 1983: 55-56).



china" en 1825, llamándose a sí mismo "fabricante certificado de armónica de boca y caja de música".[4]

En el siglo XIX los países europeos estaban estrechamente conectados a través de los viajes y el comercio. Por lo tanto, era de esperar que el acordeón de Demian apareciera en París al año siguiente de su invención. La patente protegió su invención hasta 1834, pero su cobertura no llegaba a otros países. Por lo tanto, los fabricantes de instrumentos parisinos reprodujeron inmediatamente el diseño del instrumento: seis años más tarde, había veinte fabricantes de acordeón y armónica registrados en París. Con algunas modificaciones del modelo vienés, trataron de conquistar los refinados oídos parisinos (Maurer, 1983: 87). M. Busson añadió una de las más importantes adaptaciones: un teclado de piano para la mano derecha del acordeón, y creó el *accordéon-orgue, flûtina* o *harmoniflûte.* Con su madera de palisandro e incrustaciones de marfil y nácar, el instrumento se orientó "hacia las damas de la mejor sociedad y avanzó hacia un deseado objeto burgués de distracción femenina" (Wagner, 2001: 19). Sin las limitaciones de las expectativas de género, el nuevo instrumento se consideró adecuado para las mujeres jóvenes. El nuevo invento de Busson se mostró en la Exposición Mundial de París en 1855. La popularidad del acordeón fue creciendo continuamente, según indica el número de libros de métodos publicados, algunos impresos en dos o incluso tres idiomas (alemán, francés e inglés). "Fue el tono uniforme del acordeón, considerado novedoso en ese momento, y su aliento de música rica en matices, así como su portabilidad y asequibilidad, lo que hizo que grandes poblaciones lo quisieran" (Harrington, 2001: 61). La floreciente producción francesa de acordeones se detuvo durante la guerra franco-prusiana (1870-1871), tras la cual los fabricantes italianos de Stradella salieron al mercado.

El lujoso modelo artesanal de Stradella fue uno de los dos principales tipos de acordeón italianos en triunfar (Anzaghi, 1996).[5] En las primeras

---

[4] Los datos de este capítulo se basan en Fett (1956: 1665-1699), Dunkel (1996: 167-210) y Strahl Harrington (2001: 56-66).

[5] En 1863, Paolo Soprani fundó la primera industria de acordeones en la comuna de Castelfidardo. La ciudad alberga un museo de acordeón, el *Museo Internazionale della Fisarmonica*, en donde se encuentra documentada la historia de la fisarmónica (acordeón italiano). El *Museo della Fisarmonica* de Stradella cuenta con una colección de la producción de Mariano Dallapè, desde el primer prototipo de 1876, hasta la actualidad. La



décadas de la expansión del acordeón, el instrumento se asentó en dos ciudades italianas amantes de la música: Stradella, en la provincia norteña de Pavía, una región que estaba bajo el poder del Imperio austriaco, y Castelfidardo, en la provincia de Ancona (región de las Marcas) en el centro-este del país. Esta ciudad, caracterizada por su antiguo castillo y murallas circundantes, fue el sitio de la batalla entre las tropas piamontesas y el ejército papal que tuvo como resultado, en 1860, la unificación de Italia. Este dato es esencial en la historia del acordeón, porque inmediatamente después de la anexión de la región de las Marcas "atestiguamos el nacimiento de los primeros acordeones y concertinas que probablemente fueron introducidos entre los italianos por las tropas francesas aliadas a los Estados pontificios . Estos instrumentos pronto se adaptaron al gusto de los italianos" (Bugiolacchi, s.f.).

Los italianos, cuyos oídos estaban acostumbrados al sonido de la gaita o *zampogna*, un instrumento popular usado desde Sicilia hasta Lombardía, rápidamente acogieron el nuevo instrumento, que permitía notas sostenidas que se asemejaban al sonido discordante de los zumbidos de la *zampogna* tradicional de caña doble. A finales del siglo XIX, el acordeón ganó tal popularidad que, según el director del museo del acordeón de Castelfidardo, Beniamino Bugiolacchi, Giuseppe Verdi presentó una propuesta al conservatorio italiano para incluir el estudio del acordeón. En ese momento, Verdi era presidente de la comisión ministerial para la reforma de los conservatorios musicales durante la década de 1870 (Bugiolacchi, s.f.). Los talleres de acordeones surgieron por toda Italia para satisfacer el gusto de la población por el nuevo instrumento. Pero tal y como ocurrió en otros lugares durante el cambio de siglo, la separación de las actividades de ocio entre clases sociales, potenciada por la urbanización y la modernización, provocó importantes conflictos. El acordeón no quedo exento de estas influencias sociales. "El sonido alegre del acordeón, exaltado por el júbilo de las salidas de campo y el baile de corrales, pronto acabó enronquecido en sitios a la intemperie de una geografía descuidada por otros instrumentos más antiguos e ilustres" (Anzaghi, 1996:81). A pesar de su popularidad, el acordeón tenía que competir con un rival: la gaita italiana. Finalmente,

---

colección también incluye la joya de Dallapè, el acordeón litúrgico. Stradella se apegaría a la hechura manual de acordeones de botones a pesar de la creciente industrialización y popularidad de los acordeones de piano de la competencia, Castelfidardo.



fue relegado al campesinado y pronto se consideró que emitía un "sonido decididamente vulgar" y con poca "aspiración a una fonética noble".[6] No obstante, años después el acordeón sirvió a la política populista de un régimen fascista. Según Bugiolacchi, "la propaganda de la época designaba al acordeón como un instrumento musical inventado en Italia, y como el orgullo de nuestra laboriosidad y deleite del pueblo italiano.... En 1941, Benito Mussolini ordenó que 1 000 acordeones se distribuyeran entre las tropas que luchaban en la Segunda Guerra Mundial" (Bugiolacchi, s.f.).

El acordeón tuvo una carrera meteórica similar en el norte de Europa. Seis semanas después de que Demian presentara su patente en Viena, el londinense Charles Wheatstone presentó la patente de un invento que llamó *symphonium*, un aerófono que incluía en su diseño un teclado y fuelle: éste sirvió como prototipo para la concertina de Wheatstone, "un instrumento de doble acción hexagonal con cuarenta y ocho teclas",[7] una patente que haría pública en 1844. Dada la estrecha relación musical entre Viena y Londres, es probable que Wheatstone haya conocido los experimentos de Demian. Sus primeros modelos de concertina combinaron "el sistema de digitación de 24 teclas del *symphonium*, con los botones de perlas expuestos y las palancas de madera del primer acordeón de Demian" (Wayne, 1991: 132). Neil Wayne sospecha que los primeros modelos de la concertina de Weathstone fueron pensados inicialmente para sus clases de acústica en el King's College de Londres, donde fue profesor de física experimental, en lugar de crearlos para fines comerciales. Weathstone también tenía un interés científico en los instrumentos orientales de lengüeta libre (el *sheng* chino, el *shô* japonés y en varios instrumentos javaneses), las arpas judías y las armónicas alemanas (órganos de boca) que tenían varios años circulando en los distintos países. En 1821, Christian Friedrich Ludwig Buschmann, de Berlín, construyó un pequeño dispositivo de viento con quince lengüetas para mejorar la afinación que continuó desarrollando (Harrington, 2001: 61).[8] Un año más tarde, Buschmann añadió

[6] Giampiero Tintori, *Gli strumenti musicali*, citado en Anzaghi (1996: 83).

[7] La doble acción significa que cada botón produce el mismo tono independientemente de la dirección del fuelle.

[8] Las lengüetas fueron cortadas de una sola pieza de metal y unidas a un pedazo de madera con cámaras y orificios. Para una historia de la producción de la armónica de boca de Hohner, véase Häffner (1991). Johann Buschmann, el padre de Christian Friedrich, fue



más elementos: el fuelle, algunas válvulas y botones de ajuste accionados a mano: se trataba del *Hand-Äoline* o *Konzertina*.

Al igual que otras personas con intereses experimentales similares, Wheatstone creó una serie de instrumentos musicales nuevos y mejorados, incluyendo la "concertina accionada por los pies", "pianos de viento", *bellows-fiddle* (violín combinado con fuelle de concertina) y más dispositivos de afinación mediante lengüeta libre. Asimismo, experimentó en otras áreas técnicas en las que produjo máquinas de escribir, relojes electromagnéticos, dispositivos de voz artificial y el telégrafo eléctrico, por el cual sería reconocido en los siguientes años (Wayne, 1991: 122). La mayoría de las invenciones musicales de Weathstone parecían absurdas, al igual que "los múltiples intentos hechos por otros fabricantes de instrumentos y sus pretenciosas invenciones, más o menos desastrosas,... especímenes inútiles que intentaban entrar en la carrera por los instrumentos" (Berlioz 1858: 233).[9] Esta crítica fue expresada por un compositor extremadamente progresista para su tiempo, Héctor Berlioz. Al compositor francés le gustaba explorar nuevos colores en las tonalidades de sus orquestaciones y no vaciló en incluir la concertina inglesa de Wheatstone, cuyo sonido encontró "penetrante y suave a la vez... [además de que] se fundía bien con el tono del arpa y con el pianoforte" (Berlioz, 1858: 235). A pesar de su gusto por el timbre especial, criticó la afinación mesotónica de la concertina ("conforme a la doctrina de los acústicos, una doctrina totalmente contraria a la práctica de los músicos") que impedía que sirviera para combinarse con cualquier instrumento bien templado.[10]

---

un constructor de órganos tubulares, que en 1816 desarrolló el *terpodion*, un instrumento de fricción con un teclado similar al piano, basado en el mismo principio que la armónica de vidrio. En 1821, los dos viajaron a Londres para promover la venta del *terpodion*.

[9] Las impresiones de Berlioz sobre el instrumento fueron publicadas por primera vez en 1843, solo unos años antes de que algunos de los compositores ingleses le prestaran su atención.

[10] Estos dos sistemas de afinación son en realidad incompatibles. El "temple mesotónico" fue uno de los primeros intentos por producir tantas tríadas mayores casi puras (acordes como Do-Mi-Sol) como fuera posible dentro de octavas puras. Dado que las terceras mayores puras, las quintas puras y las octavas puras no son realmente compatibles, el esquema de afinación mesotónico implicaba pequeños ajustes en las longitudes y proporciones de las terceras y quintas mayores. Como resultado, solo se pueden utilizar alrededor de

Pese a esta limitación, creció la popularidad de la concertina cuando destacados concertistas interpretaron solos virtuosos, conciertos y música de cámara. Además, no todas las críticas desalentaron el uso del acordeón en esas prácticas musicales. Críticas benévolas de críticos respetados, como el escritor británico George Bernard Shaw, quien manifestó que "la concertina ha sido llevada a tan gran perfección... [que puede] interpretar la música más difícil de violín, oboe y flauta",[11] impulsaron su prestigio entre las clases altas. De hecho, muchos de los principales compradores de la concertina en la década de 1870 eran miembros de la elite, hombres y mujeres por igual. Estuvo así presente en los conciertos de los salones de la aristocracia, y luego fue adoptada gradualmente por la clase obrera inglesa: el corolario de este camino inglés dejó a la concertina abandonada por los músicos "serios" de la época victoriana. Quizás ese recorrido fue el que motivó la siguiente broma: "¿Cuál es la definición de un caballero? ¡Alguien que sepa tocar el acordeón, pero se abstenga de hacerlo!"

La proletarización de la creación musical durante la segunda mitad del siglo XIX se vio impulsada por la importación de concertinas de bajo precio producidas en serie en Alemania, lo que influyó en que la imagen de exclusividad de la concertina se desmoronara. Los fabricantes ingleses se unieron a este movimiento con sus modelos de "concertina popular", asequibles para la clase trabajadora. Al igual que el *Brass Brand Movement*,[12] la concertina inundó las islas británicas cuando la clase obrera comenzó a formar miles de clubes para sus presentaciones. La concertina era especialmente apta para la música de baile, porque el movimiento de tira y empuja daba a la música un fuerte golpe rítmico. El instrumento era

ocho de las doce tonalidades principales. El sistema "bien templado", que se hizo popular alrededor de 1700, fue un esfuerzo por hacer que todas las tonalidades fueran utilizables y que ninguna de las escalas y acordes sonara mal. La concertina inglesa se afinó en el sistema mesotónico con intervalos enarmónicos entre La bemol y Sol sostenido, y entre Mi bemol y Re sostenido, produciendo ligeras desproporciones entre los mismos. Cuando se llegaba a tocar junto con instrumentos afinados según el sistema bien temperado, cuyo La bemol y Sol sostenido, y Mi bemol y Re sostenido respectivamente, son idénticos, sonaban terriblemente disonantes.

[11] Citado en Atlas (1996: 73).

[12] N. de los T. La autora se refiere a la expansión de las bandas de metales de viento que comenzó a mediados del siglo XIX y se prolongó hasta el siglo XX en el Reino Unido.

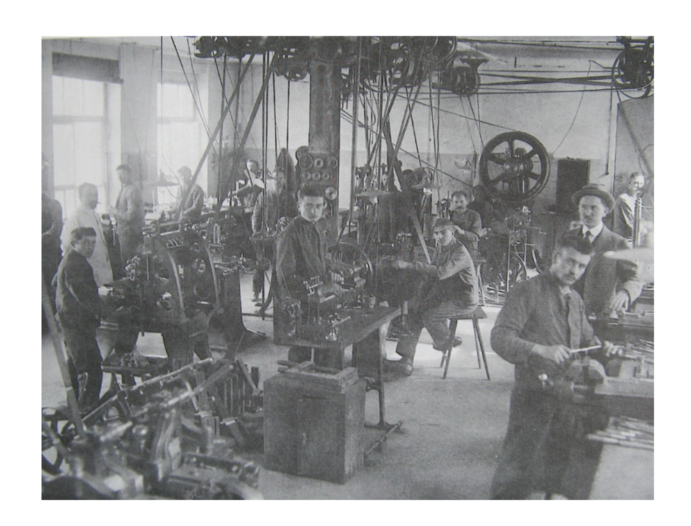




popular en las tabernas y *pubs* de las ciudades portuarias, desde donde rápidamente viajó y conquistó las colonias británicas. Los marineros y balleneros eran adeptos al instrumento portátil.

El acordeón era en muchos sentidos un instrumento revolucionario que se adaptó a las ideas liberales de finales del siglo XIX y que logró participar en la revolución industrial. La invención del acordeón significó el nacimiento de la música popular, tanto en el sentido de "música del pueblo" , como en el de la "música de las masas", ya que coincidió con el fin de la era preindustrial y se convirtió en símbolo de la industrialización y la cultura de masas (Wagner, 2001: 9).[13]

Los centros de fabricación de acordeones (especialmente de concertinas y armónicas) surgieron por primera vez en Alemania; éstos fueron algunos de los muchos que hubo: Trossingen (Christian Messner, 1830), Chemnitz (Carl Friedrich Uhlig, 1834), Magdeburgo (Friedrich Gessner, 1838), Berlín (J. F. Kalbe, 1840), Gera (Heinrich Wagner, 1850) y Klingenthal (Adolph Herold, 1852). Aunque el carácter popular y la masificación del instrumento hizo que pronto trabajadores calificados abrieran sus propios talleres en toda Alemania.



1: Fotografía de la producción en la fábrica de Hohner, alrededor de 1910

Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.

[13] El título del libro de Wagner lo dice muy atinadamente: "El acordeón, o la invención de la música popular".

Antes de que surgiera la producción en masa en la década de 1850, todas las partes del acordeón se hacían a mano. Los fabricantes de instrumentos, en colaboración con obreros metalúrgicos, cerrajeros, ajustadores, mecánicos y gran cantidad de trabajadores calificados se capacitaron para desarrollar una serie de máquinas que hicieron posible la producción industrial de piezas de acordeón. Pronto las lengüetas ya no eran cortadas y afiladas a mano, sino que eran troqueladas con una herramienta mecánica utilizada para cortar la chapa metálica en un solo movimiento. Este proceso se sistematizó y su racionalización se programó en enrutadores y fresadoras automatizados. Con la introducción de la energía de vapor, a finales de la década de 1870, los costos de producción del acordeón se redujeron drásticamente a medida que se contrataba a trabajadores no calificados para operar las máquinas. Este refinamiento en la producción condujo a los dueños de las fábricas a subcontratar la elaboración de algunas piezas, para luego usarlas en los sistemas manufactureros que existían en sus compañías, y que tenían por trabajadores de bajo sueldo a hombres, mujeres y niños. Aunque esto de ninguna manera comprometió la calidad de los instrumentos. El siguiente caso explica la dimensión, en términos de mano de obra, del impacto que tuvo la automatización en las fábricas de acordeones: en 1855 una fábrica empleaba a unos 400 trabajadores para producir 100 000 acordeones y 750 000 armónicas, pero siete años más tarde contrató sólo a 250 trabajadores para fabricar el mismo número de acordeones y más de un millón de armónicas (Dunkel, 1996: 180). La manufactura del acordeón y la armónica fue un negocio dinámico y de rápido crecimiento, que pronto se orientaría hacia los mercados de exportación, con especial atención a los de ultramar. Gran número de los más de medio millón de acordeones fabricados anualmente en Alemania eran modelos destinados a la exportación (Dunkel, 1996: 174).

Entre los muchos tipos de acordeones diatónicos inventados antes de la década de 1850 estaba el *bandonion*; una concertina que finalmente se hizo más famosa en Argentina con el nombre de bandoneón. Era un modelo predecesor de forma cuadrangular y con notas individuales, en lugar de acordes en el lado del bajo. El bandoneón fue desarrollado en Chemnitz por Carl Friedrich Uhlig a principios de la década de 1830. El músico y profesor Heinrich Band, de Krefeld, cerca de Dusseldorf, ordenó un modelo con ochenta y ocho tonos, reafinó algunos de ellos, y llamó al nuevo instrumento *bandonion* (el nombre apareció por primera vez en 1856).



2: Anuncios de acordeón Meinel & Herold en Brasil, donde la compañía compitió con modelos italianos Dallapé y fabricantes de instrumentos locales.

Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.

Debido al prolífico comercio de instrumentos, rápidamente superó a la concertina común. La mayoría de las concertinas alemanas se producían en Sajonia, donde, nuevamente, el instrumento fue muy popular entre la clase obrera en la década de 1880.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron notables modelos del acordeón: en la Exposición Industrial de 1854 en Múnich, el fabricante vienés de acordeones Mattháus Bauer mostró su *Clavierharmonika*, un prototipo del acordeón de piano (Maurer, 1983: 75). Estos primeros acordeones cromáticos de botones pronto fueron los favoritos entre los *Schrammelkapellen* vieneses, conjuntos musicales populares pseudofolclóricos inspirados en la música de cámara vienesa de los hermanos Schrammel (Maurer, 1983: 76-86). El acordeón Schrammel, que se asemeja en timbre al clarinete, se sumó al conjunto de cuerdas para potenciar el volumen de sonido.[14] En las tabernas de los suburbios de Viena, el acordeón actuaba,

[14] En 1877, los violinistas Johann Schrammel (1850-1893) y su hermano Joseph (1852-1895) formaron el *Schrammel-Quartet*, que también incluía un bajo y un clarinete. Los conjuntos populares vieneses de Schrammel remplazaron el clarinete por el acordeón. Véase también Teufel (2006) y Soyka (2013).



en palabras de Wagner, "como partera de un nuevo estilo musical emergente" que fusionó ritmos de baile folclórico (*Ländler*) y melodías gitanas húngaras con valses populares (2001: 32). La música de Schrammel, con sus virtuosos del acordeón, gozaba de gran aceptación entre la aristocracia austriaca, y los compositores de la época abrazaron esa euforia.

Como en el resto de Europa, la población rural varada en las ciudades se esforzaba por restaurar y mantener sus tradiciones con nuevos rituales, exhibiciones y diversas formas de entretenimiento, construidas o, si era necesario, inventadas. Los nuevos contextos de la vida social generaron nuevas tradiciones genuinamente urbanas. La música folclórica ya no se empleaba como símbolo de continuidad de las tradiciones campiranas, sino que servía como ayuda emocional para las personas que pasaban de un estilo de vida a otro. El acordeón, por encima de todos los demás instrumentos, formaba parte de ambos mundos; era tradicional, pero moderno. Además, pudo competir con el ruido de las ciudades industriales en crecimiento y un estilo de vida cada vez más dominado por las máquinas.

El acordeón también ganó terreno en las zonas más remotas y en los países con una economía menos impulsada por las exportaciones. En el centro de Suiza, la producción de "arpas de mano" comenzó en la década de 1830. Un mayor número de tipos regionales de *Schwyzerörgeli* (pequeño órgano suizo) se fabricaban en pequeños talleres, a menudo operados por familias, desplazando al violín[15] y al dulcémele[16] (Roth, 2006 [1979]). Cuanto más popular era el acordeón entre los habitantes de la montaña, más lo despreciaban los tradicionalistas. La siguiente denuncia, impresa en el anuario del Club Alpino Suizo en 1868, es representativa de esas quejas:

---

[15] N. de los T. En el texto original en inglés la autora se refiere al violín como *fiddle* y nos parece que aquí es importante explicar el matiz de diferenciación entre este término y el de *violin* en dicha lengua, dado que en español no existe tal distinción. El uso del término *fiddle* hace referencia al violín cuando es empleado en función de su ejecución en el contexto de la música popular o folclórica, mientras que el vocablo *violin* es usado generalmente para hablar de su uso para interpretar música académica.

[16] Instrumento de cuerda percutida perteneciente a la familia del salterio, con una función primordialmente melódica.

La llamada *Handharmonika* [armónica de mano] es disfrutada por pastores alpinos y lecheros, que con obstinación desesperada perseveran en maniobrarla, es decir, empujar y tirar de ella; no se le puede llamar tocar o hacer música a tal manipulación. Si aún no es el caso, muy pronto sólo unos pocos turistas se librarán de ese sonido tan tortuoso cuando viajen por los caminos más frecuentados hacia las cabañas alpinas. Nuestros jóvenes de la zona montañosa consideran más conveniente tirar de una armónica de mano o soplar una armónica de boca que trabajar sus buenos y fuertes pulmones con el cuerno alpino.[17]

Indemne ante tales denuncias, el acordeón se convirtió en el instrumento favorito como pasatiempo y, si una fotografía de la familia de mi abuelo en 1899 sirve de pista, tal vez también sirvió como instrumento para niños.

3: Fotografía de mi abuelo, Theodor Bucher, de once años, sosteniendo un acordeón de botones. Sus hermanos menores exhiben instrumentos de juguete y utensilios escolares (1899).



El interés de mi abuelo en el acordeón era más que musical. La pequeña caja que sostenía con tanto cariño era una maravilla mecánica que atrajo su curiosidad. Desafortunadamente, nunca tuvo la oportunidad de

[17] H. Szadrowsky, "Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner", citado en Roth (2006 [1979]: 10).

seguir su sueño, porque la muerte prematura de su padre lo obligó a convertirse en jefe de familia. Aun así, su mente inquieta y sus enormes habilidades, así como su iniciativa, lo diferenciaron de los campesinos que lo rodeaban. En lugar de trabajar la tierra, inventó todo tipo de herramientas mecánicas para hacer la agricultura más llevadera, como una construcción de tuberías para abono líquido con un mecanismo de cambio automático. Viajaba largas distancias en bicicleta para inspeccionar las centrales hidroeléctricas en los Alpes y le fascinaban los ferrocarriles de montaña y los teleféricos. Mi abuelo fue un ingeniero nato, pero también un buen músico; aunque, por lo que sé, nunca se ganó la vida haciendo música. Junto con cuatro de sus hermanos formó una *Haus-Kapelle* (ensamble doméstico) en 1910 (o quizás antes): fue una de las primeras de su tipo en el centro de Suiza.



4: Fotografía del conjunto familiar de mi abuelo en 1910, Inwil, Lucerna. Mi tío abuelo toca un *Schwyzerörgeli* estándar de 18 bajos en la mano izquierda y botones dispuestos en tres filas para la mano derecha.

Al igual que la gran mayoría de los músicos populares, mi abuelo nunca aprendió a leer partituras, aun cuando existía una tablatura musical escrita para el *Schwyzerörgeli* estándar: un sistema de notación para la digitación, todavía vigente, para enseñar melodías folclóricas de Suiza a personas no alfabetizadas musicalmente. La radio fue la principal fuente de aprendizaje de mi abuelo para reconocer y tocar nuevas melodías.

Ya que las clases rurales y las clases bajas habían estado haciendo música "de oído" durante siglos, a principios del siglo XX el acordeón ha-



bía remplazado en gran medida los instrumentos acostumbrados, como el violín[18] y la gaita, en toda Europa. Curiosamente, sin embargo, las formas locales de tocar el acordeón a menudo adoptaron los estilos interpretativos antiguos, esos a los que remplazaron; un fenómeno que también podemos observar en otros lugares (por ejemplo, Hutchinson, 2012). Así, los efectos de sonido, ornamentaciones y timbres variaron según la estética local. La versatilidad del acordeón en términos de producción de sonido puede haber sido, de hecho, una de sus cualidades más fuertes en su conquista del mundo. La difusión del instrumento se vio alentada aún más por las oleadas de migración al extranjero durante el apogeo de su popularidad entre las clases trabajadoras europeas.

La conquista de nuevos horizontes

A principios de la década de 1830 los acordeones de botones fabricados en Sajonia comenzaron a exportarse a los Estados Unidos. Los distribuidores de instrumentos musicales de Sajonia se establecieron en Filadelfia, donde comenzaron su conquista del Nuevo Mundo. Los espectáculos de *minstrel*[19] agregaron el *squeezebox*[20] a su conjunto de banjo, violín, pandereta y castañuelas hechas de huesos. La primera imagen que se conserva de un acordeonista es de mediados de la década de 1850 y se tomó en un estudio fotográfico de Nueva Orleans (Snyder, 2012). La imagen capturó a un negro sentado tocando un acordeón estilo francés de doce teclas de sonidos agudos y dos botones de sonidos graves (probablemente un Busson, conocido en la lengua vernácula local como *flutina*). Del hombre sólo se puede especular que era criollo, acordeonista de profesión o simplemente un hombre común sosteniendo con utilería de estudio.[21]

El Museo Estatal de Luisiana en Nueva Orleans data la fotografía alrededor de 1850, lo que sugiere que el instrumento llegó antes a la Luisiana

[18] N. de los T. Aquí la autora también hace referencia al violín como *fiddle*.

[19] N. de los T. El *minstrel* era "un espectáculo protagonizado por actores blancos que parodiaban danzas, canciones y gestos de los artistas negros y que, a finales del siglo XIX, se convirtieron en auténticos circos". Véase *Historia de la música*, M.C. Beltrando-Patier (coord.), Madrid: Espasa, pp. 898-899.

[20] *Squeezebox* es otro término del *argot* para el acordeón. Significa literalmente "caja de exprimir/apretar", por aquello de expandir y contraer el fuelle.

[21] Quisiera agradecer a Erica Segre y Jared Snyder sus comentarios sobre este retrato.

5: "Acordeonista, daguerrotipo", circa 1855.



Fotógrafo desconocido.

6: Anuncio de armónica y acordeón Hohner para los Estados Unidos.

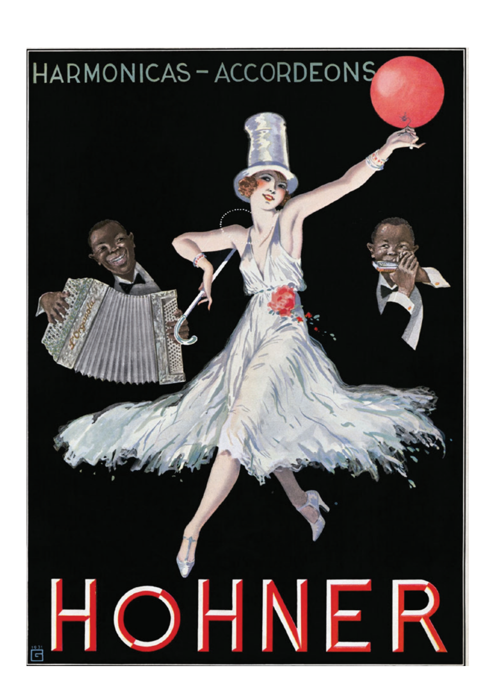


Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.



negra, en la primera mitad del siglo. Las referencias a la popularidad del acordeón fueron cada vez más frecuentes en las danzas locales a finales de la centuria.

De igual manera, poco se sabe sobre cuándo y cómo fue que la concertina se asentó en Estados Unidos (Greene, 1992). No obstante, no es de extrañar que el floreciente movimiento concertina-orquesta de la clase obrera del Viejo Mundo también llegara al país, particularmente en áreas de inmigración alemana, bohemia y polaca. Los primeros clubes de concertina surgieron en los centros urbanos de Chicago y Milwaukee en 1889 y 1890, respectivamente. James Leary sostiene que los encargados de esto fueron los "desplazados de las aldeas agrarias unidas del viejo país, los recién llegados al Medio Oeste urbano, buscando comunidad en innumerables fraternidades y organizaciones culturales, la mayoría de las cuales alentaban la ejecución musical" (2002: 197). Estas hazañas también deben acreditarse a empresarios migrantes, como aquél que impulsó la concertina alemana en la Exposición Mundial Colombina de Chicago en 1893. Después de todo, fueron ellos quienes establecieron la infraestructura que permitió la difusión de la concertina en el Medio Oeste (Leary, 2002). Un dato curioso es que las 200 000 armónicas alemanas que se importaban anualmente a principios del siglo XX, en realidad eran concertinas. Más tarde, los estadounidenses comenzaron a crear sus propias concertinas debido a la escasez de suministros provocada por la Primera Guerra Mundial.

Estimulados por un creciente sentimiento antialemán en los Estados Unidos, artistas germano-estadounidenses como Whoopee John Wilfahrt, cuya *Concertina Orchestra* (fundada en 1928) popularizó el *oompah-beat*[22] alemán u holandés, se convirtieron en blanco de ataques verbales y burlas. Manteniendo un "equilibrio visual entre el payaso étnico y el sofisticado estadounidense" (Leary y March, 1991: 38), la representación cómica emulada por los músicos "holandeses" posteriores, por muy "empoderante" que pudiera haber sido, no fue elegida libremente. Las músicas

[22] "*Oom-pah*, *Oompah* o Umpapa es el sonido rítmico de la polca generado por instrumentos de metal profundo en una banda, una forma de ostinato de fondo." Véase https://en.wikipedia.org/wiki/Oom-pah. También es uno de los tipos predominantes de polka popularizada en Estados Unidos, de origen alemán, holandés, checo/bohemio (March, Richard. "American Polka in the Media - From Next to Nothing to 24/7", en *Transatlantica. Revue d´ètudes américaines. American Studies Journal*, 1, 2019). N. de los T.

de inmigrantes, folclóricas y regionales, afirma Bohlman, representan las formas en que los estadounidenses usan la música para fortalecer sus identidades grupales y comunitarias, así como sus conexiones con la historia de los Estados Unidos. Un examen de las "músicas de la diferencia" revela inevitablemente el papel central del racismo y los prejuicios étnicos en el panorama musical estadounidense. La música inmigrante se conecta con las preocupaciones acerca de la identidad, y las músicas regionales revelan los enfoques fuertes pero diferentes sobre *el sentido de lugar* en los Estados Unidos (Bohlman, 1998: 278). Después de la Segunda Guerra Mundial, los diferentes estilos de música étnica se fusionaron en la música popular panestadounidense y se conocieron como "música polka", pero la concertina mantuvo su carácter alemán.

Mirando hacia el sur del Nuevo Mundo, el origen del primer acordeón que llegó a costas argentinas es tema de controversias y contradicciones. La ciudad portuaria más grande de Sudamérica, Buenos Aires, albergaba a millones de migrantes extranjeros que llegaron a finales del siglo XIX para trabajar en actividades agrícolas y urbanas, así como campesinos de la Argentina rural, desarraigados por los drásticos cambios ocurridos en la economía orientada al pastoreo en la década de 1880. El acordeón, que pudo haber aparecido en Argentina en 1850,[23] resultó ser un instrumento ideal para expresar la nueva realidad urbana de los recién llegados de la pampa y del extranjero. En las tierras fronterizas del noreste argentino y sur brasileño, los migrantes alemanes habían introducido sus bailes, polka y mazurka, así como el inevitable acordeón y *bandonion*, que pronto fueron integrados a la forma regional de la canción *chamamé*, acompañada de guitarra y violín. Poco después del cambio de siglo, un marinero alemán vendía instrumentos musicales similares a la concertina en La Boca, un barrio de Buenos Aires, y con una importante presencia de migrantes italianos que trabajaban en los almacenes y plantas empacadoras de carne.[24]

[23] Pérez Bugallo (1992: 84) estima la llegada del acordeón en 1853, sin precisar la fuente de esa información. Otra fuente señala que la primera mención del acordeón en la zona data de 1863. Un oficial suizo registró un acordeón a bordo de un barco con destino a Montevideo, Uruguay; un herrero suizo lo usó para entretener a los viajeros. Éste se dirigía a Nueva Helvetia, la colonia suiza de Uruguay. Información proporcionada por Jorge Labraña, citado por Zucchi (1998: 24).

[24] Como afirma un autoproclamado historiador de Buenos Aires citado en Zucchi (1998: 25).



Si se lee la historia de Brasil, la música de acordeón en ese país se hizo ampliamente conocida gracias al músico-compositor Luiz Gonzaga (1912-1989; Loveless, 2012). El instrumento fue también importado por migrantes alemanes e italianos que lograron fusionarlo con la música *forró* a mediados del siglo XIX. Desde allí, el acordeón diatónico de ocho bajos, conocido como *sanfona de oito baixos*, fue llevado al noreste de Brasil por soldados que habían luchado en la guerra contra Paraguay en la década de 1860. El nuevo instrumento, junto con un triángulo y un bombo, se convirtieron en los acompañantes musicales para celebraciones sociales y remplazaron las bandas antiguas de pífano y tambor (Crook, 2005: 256).

En el caso de Colombia, diferentes facetas históricas del acordeón convergen en su llegada y popularización. En el documental *El acordeón del diablo*, dirigido por Stefan Schwietert se retrata la música vallenata. El inicio seductor del documental presenta la narración del acordeonista Francisco *Pacho* Rada, de 93 años: "Mi historia comienza con un naufragio. Era un barco alemán. Estaba lleno de acordeones. Iba rumbo a la Argentina y encalló en nuestra costa. Fue así como el acordeón llegó a nuestro país" (Schwietert, 2000). Otras leyendas relatan que la llegada del instrumento se remonta muchos años atrás. En cualquier caso, muy probablemente los primeros acordeones llegaron a la costa caribeña colombiana a finales de la década de 1860, pero no se hicieron más accesibles hasta la década de 1910 (Bermúdez, 2012). De las principales ciudades porteñas rápidamente se esparció a lo largo del río Magdalena, más allá de las regiones costeras. Artículo de contrabando muy solicitado, el acordeón comenzó a remplazar a la gaita indígena, una flauta de conducto hecha de caña, cuyas características sonoras supo reproducir. El acordeón de tres filas y doce botones de bajo se usaba ya comúnmente en 1945, momento en que despegó la música vallenata. Colombia todavía importa estos modelos de Alemania, aunque a su llegada tienen que ser afinados por completo para que se ajusten a la estética del sonido local.

La resistencia del símbolo

Uno de los exportadores europeos de armónicas más destacados en el ámbito internacional fue y sigue siendo la compañía Hohner. Fundada en Trossingen en 1857 por Matthias Hohner, es reconocida mundialmente por la calidad de sus armónicas. Sin embargo, no fue hasta 1903 que la Compañía comenzó su producción de acordeones de botones, con la

intención de entrar en el negocio de exportación.[25] Uno de los hijos de Hohner se mudó a Nueva York para establecer una tienda e impulsar una agresiva campaña publicitaria dirigida a Canadá y al México prerrevolucionario. Para 1913, la filial de Toronto ya dominaba 68% del mercado canadiense de la armónica. El objetivo de Hohner era emular este éxito en México, que consideraba una crucial puerta de entrada a los mercados de América central y del sur. Un representante de Hohner abrió una filial en México en 1908. La tienda cerró a los tres años debido al estallido de la revolución, así que Hohner tuvo que revisar temporalmente su plan de expansión. Desde ese México violento, el representante de Hohner escribió a Nueva York en 1913: "A pesar de todas las revoluciones, este país sin duda se convertirá en una de las mejores áreas de distribución... Sólo deseo que Tío Sam anexe toda la república" (Berghoff, 2006: 157).

El representante de Hohner tenía razón con este pronóstico: el mercado mexicano era y siguió siendo un terreno fértil para la importación de acordeones de botones de alta calidad fabricados en Europa. Los primeros acordeones habían llegado al noreste mexicano a través del puerto de Tampico por medio de mercaderes alemanes a mediados del siglo XIX. Según lo documentado por el historiador Francisco Ramos Aguirre (2016), el periódico local anunciaba la venta de mercancías europeas en cuya lista se encontraba el acordeón, entre otros artículos musicales. Otras pruebas de la existencia temprana de acordeones en la zona responden a transgresiones de la ley documentadas por diversos periódicos locales. Por ejemplo, una noche se reportaron disturbios por el ruido que provenía de un grupo que jugaba. El ruido lo provocaba un acordeón tocado por dos hombres negros, probablemente trabajadores de procedencia caribeña contratados por la compañía ferroviaria para construir la ruta Tampico-San Luis Potosí (Ramos Aguirre, 2016: 140). La inmigración alemana a la zona fronteriza entre Texas y México había dado lugar a verdaderas colonias que mantuvieron la práctica de sus costumbres, idioma y música. En la época de la revolución, el acordeón de botones se había convertido en una característica prominente y omnipresente de la vida musical en la zona fronteriza entre Texas y México.

[25] La historia de la empresa Hohner se analiza a detalle en Berghoff (2006). Véase también el libro ilustrado de Wenzel, Häffner, Schramböhmer y Rössler (2004). La información de estos párrafos proviene de estas dos fuentes.





Al comienzo de la Primera Guerra Mundial, Hohner dominaba la mitad del mercado de la armónica estadounidense y un tercio del mercado mundial. En casa, la familia Hohner practicaba estrategias de adquisición para ampliar su cuota de mercado global: en 1912 compró la planta de J. F. Kalbe, de Berlín (debido a su *best seller*, el modelo Imperial); al año siguiente adquirió Friedrich Gessner de Magdeburgo y entre 1928 y 1929 absorbió a los competidores de Trossingen, Messner y Andreas Koch (el segundo productor de acordeón más grande del mundo), además adquirió otra media docena de plantas más pequeñas. La producción de acordeones de Hohner aumentó rápidamente: ya en 1906 se fabricaron 100 000 acordeones; antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, el número había aumentado a 150 000. La guerra obligó a las fábricas alemanas a detener sus actividades de exportación debido a la escasez de mano de obra, la falta de materias primas y las dificultades para gestionar el transporte. La producción después de la guerra se reanudó, y en 1929, antes del golpe de la Gran Depresión, la mitad de todos los acordeones producidos en Alemania se exportaban a las Américas: 23 por ciento a Estados Unidos y 24.4 por ciento a América Latina, tres cuartas partes de los cuales iban a Argentina a pesar de los altísimos impuestos a la importación (Wagner, 2001: 165).

Después de la guerra, Hohner comenzó a producir acordeones de piano. Debido a la mercadotecnia implacable, las ofertas de incentivos financieros para los minoristas, los planes de pago a plazos para sus clientes y las ofertas especiales para los profesores de música, los instrumentos de calidad Hohner volvieron a ganar terreno. Con 4 500 empleados en 1930, Hohner se había convertido en líder mundial en la producción de acordeones. Para su provecho económico, la empresa buscaba arduamente sacar el instrumento de la ruidosa taberna y llevarlo a la sala de conciertos. En línea con la ideología oficial entre las dos guerras mundiales que favorecía las "artes populares" –en lugar de mantener a las masas alejadas de las "bellas artes", se enfocó en hacer que la música fuera accesible a todos–, Hohner deseaba mejorar la imagen del acordeón. Entre sus estrategias de mercado se encontraba la fundación de clubes con un enfoque en la creación de música comunitaria y algunas orquestas de acordeón.[26]

[26] La propia orquesta de la compañía, la Hohner-Harmonika Orchester, de 25 miembros, fue fundada en 1929 (Wenzel *et al.*, 2004: 42-51). La orquesta sinfónica profesional

La compañía construyó su propia academia de música en Trossingen para facilitar la formación profesional de profesores y directores y este plan fue fortalecido con la fundación de una casa editorial musical. La escuela y la editorial alentaron la composición de música para concierto para el instrumento. En Estados Unidos se repitió la estrategia (Zinni, 2012). Hohner, además, trató de refinar el acordeón cromático de piano en la década de 1930 para distinguirlo del diatónico *Ziehharmonika* (*pull harmonica* o *squeezebox*).

Como se mencionó en secciones anteriores, la producción de instrumentos en Alemania cesó durante los años de guerra, pero se reanudó para satisfacer la gran demanda de los clubes de concertina y bandoneón en Alemania y para exportar a los Estados Unidos. Aunque las organizaciones musicales alemanas realizaban actividades exclusivamente para el entretenimiento, entre las dos guerras mundiales su membresía simpatizaba con el movimiento de los trabajadores comunistas. Como resultado, estos clubes fueron objeto de escrutinio y, en 1933, fueron prohibidos por el régimen nazi y los instrumentos confiscados (Wagner, 2001: 85-86). La música de armónica y de acordeón, sin embargo, sirvió bien al régimen para propagar la ideología fascista de comunidad popular y del poder del *Schützengrabenklavier* (piano de trinchera), como se le llamaba al acordeón, para levantar la moral de las tropas alemanas, donde fue ciertamente admitido. Sin embargo, la disputa política motivada por el uso de los instrumentos dejó como resultado un decreto en 1938 contra la formación de orquestas de armónicas y de acordeón en cualquier organización de la Juventud Hitleriana. Se prohibieron los arreglos para acordeón de las grandes obras de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner y otros (Eickhoff, 1999: 165, 170, 173).

Atrapados en la polémica en torno al acordeón durante el régimen nazi, que desestimó el instrumento afirmando que era "lo suficientemente bueno para bailes campesinos" pero no apto para acompañar las cancio-

---

de acordeón de Hohner existió de 1947 a 1963. Dio 476 conciertos en el extranjero, desde Europa hasta el norte de África, Australia, Nueva Zelanda y Estados Unidos. Los arreglos para acordeón de obras de Strauss, Liszt, Brahms y Rossini, grabados en 1961 y 1963, se relanzaron en el CD *Akkordeon Symphonie Orchester: Berühmte klassische Akkordeonbearbeitungen*, Das Orchester des Hauses Hohner unter der Leitung von Rudolf Würthner, Trossingen: Deutsches Harmonika Museum, s.f.



nes artísticas de las Juventudes Hitlerianas, Hohner y algunos pedagogos musicales defendieron el valor educativo del instrumento: el cultivo del acordeón, afirmaron, ayudaría a superar el "abismo entre el arte y la música folclórica" (Eickhoff, 1999: 175). Sin embargo, los nazis creían que sólo los "instrumentos cultos" podían llevar a las masas a apreciar el "arte elevado". Curiosamente, el crítico musical antifascista Theodor W. Adorno, en su polémico libro *Dissonanzen* (1956), arremetió de manera similar contra el instrumento "inhumanamente mecánico" y "sentimental" que "ajustaría el ideal al nivel intelectual de los incultos" en lugar de elevar a los incultos a una etapa superior (Eickhoff, 1999: 149).

Compositores y arreglistas afiliados a Hohner vislumbraron un lugar para el acordeón de piano en la orquesta clásica. Mientras que el acordeón diatónico de botones ya había sido utilizado por compositores clásicos –por Chaikovski en su *Suite Orquestal Número 2* (1883), Umberto Giordano en la ópera *Fedora* (1898) y Charles Ives en *Conjunto orquestal Número 2* (1915)– para añadir un sabor burlesco, Paul Hindemith compuso *Música de cámara Número 1* (1921) haciendo pleno uso del nuevo acordeón de piano fabricado por la compañía Hohner.[27] Al ver más allá del "estatus social inferior" del acordeón, los músicos experimentales de mediados del siglo XX estaban intrigados por las capacidades sonoras del instrumento. Mas a pesar de esos esfuerzos para que el acordeón entrara en el "mundo de la música clásica", en última instancia fueron sus fuertes lazos con la música folclórica y las tradiciones orales los que impidieron una transición suave al mundo de los conciertos. Más de un siglo de tradición oral y práctica musical había generado características de estilo incompatibles con la música culta de Occidente.

Conclusiones

A principios del siglo XIX, la coexistencia de las formaciones económicas capitalistas y precapitalistas impulsaron la distribución desigual de los productos básicos y marcaron la división entre la elite y las masas, particularmente en los espacios urbanos. La modernización se llevó a cabo a expensas del campesinado y de los pobres en la ciudad, quienes quedaron aún más marginados. En las últimas décadas del siglo XIX, la velocidad de

[27] Para obtener una lista completa de las composiciones clásicas que emplean el acordeón, véase Doktorski (1998).

la modernización tecnológica aumentó y las clases se distanciaron más en cuanto a la participación y la expresión cultural.

No obstante, las clases proletarias también se beneficiaron de algunas de las ventajas de la era industrial: más tiempo de ocio, mayor ingreso disponible y mayor acceso a los bienes materiales debido a los bajos precios a través de la producción en serie. Mientras que el acordeón al principio de su historia era un instrumento costoso y exclusivo de los salones de las clases altas, en el último cuarto del siglo XIX se había propagado entre las clases medias y trabajadoras. El acordeón del siglo XIX fue un símbolo de progreso y modernidad, así como de cultura de masas e industrialización. Esta dicotomía es precisamente una de las razones de la inquietud y ambivalencia de la elite respecto del acordeón.

Los acordeones han proliferado en muchos tamaños y sistemas desde principios de 1800. Gracias a distintas invenciones que ayudaron a reducir el trabajo manual, la producción en serie del instrumento comenzó en la segunda mitad del siglo y puso ese joven instrumento a disposición de la gente común. Aunque los modelos más lujosos estaban fuera del alcance de muchos, con sólo un salario de dos días un trabajador en 1890 podía comprar el modelo de una fila de botones más barato (Maurer, 1983: 80-81). El hecho de que fuera "una banda de un solo hombre", fuerte y sostenida, fue una de las principales ventajas del acordeón. Esto también significaba que era más rentable contratar a un acordeonista para una fiesta privada que invitar un conjunto tradicional. Así, "el acordeón, con su sonido sencillo y alegre, su facilidad de uso y transporte, era el instrumento ideal para adoptar, en contraste con la música elitista y costosa de años anteriores" (Bugiolacchi, s.f.).

De hecho, al apropiarse del acordeón introduciéndolo en su propia práctica musical, la gente de las clases populares comenzó por primera vez a escribir la historia de la música por sí misma. Raymond Williams señaló que categorías como "aristocrático" y "popular", "educado" e "inculto" tenían bases distintas en la sociedad feudal e inmediatamente posfeudal, pero que tales definiciones resultan problemáticas desde el periodo de la urbanización industrial (1995 [1958]): 227). Sin embargo, dichas categorías, enmarcadas por amplias descripciones culturales, han influido en el discurso popular y académico sobre el acordeón. La aceptación del tango en toda la sociedad argentina, por ejemplo, sólo ocurrió porque los parisinos, que marcaban las tendencias musicales de la época, quedaron



fascinados por el exótico género. En realidad, "la aversión del patriciado al tango fue más una cortina de humo para proteger una sensibilidad de clase del origen real de dicho fenómeno que un producto de su ocasional mojigatería" (Peñón y García Méndez, 1988: 56).

Si las elites liberales pensaban que podían usar el arte como medio para educar y elevar a las masas ordinarias para que se adaptaran a la alta cultura, sin duda subestimaron el poder de la cultura de la clase trabajadora. El atractivo del quehacer musical popular ha residido en su transmisión oral, en la improvisación y la comunicación cara a cara: todo lo cual favorece un fuerte sentido de lugar, identidad y comunidad.

Me gustaría retomar lo que Bohlman (1998: 307) ha mencionado en un ámbito geográfico más estrecho: devolver estas músicas (migrantes, folclóricas y populares) a la historia conduce a un nuevo significado de la palabra "americanización", no como la homogeneización de la cultura en un crisol, sino como una celebración de la diferencia en un mundo postétnico.

Bibliografía

Anzaghi, Davide (1996). "Doremifa: Accordions at Castelfidardo". *FMR: The Magazine of Franco Maria Ricci*, vol. 79, pp. 81-98.

Atlas, Allan W. (1996). *The Wheatstone English Concertina in Victorian England.* Oxford: Clarendon Press.

Berghoff, Hartmut (2006). *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt: Hohner und die Harmonika 1857-1961, Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte.* Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Berlioz, Héctor (1858). *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*. Londres: Novello, Ewer and Co.

Bermúdez, Egberto (2012). "Beyond Vallenato: The Accordion Traditions in Colombia", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 199-232.

Bohlman, Philip V. (1998). "Immigrant, Folk, and Regional Musics in the Twentieth Century", en David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 276-308. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521454292.012

Bugiolacchi, Beniamino (s.f.). “Castelfidardo: International Centre of Accordion Production in Italy” [página web]. *Accordions Worldwide.* Recuperado de http://www.accordions.com/index/his/his_it.shtml, consultado el 20 de marzo de 2020.

Crook, Larry (2005). *Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation.* Santa Barbara: ABC-Clio.

Doktorski, Henry (1998). “The Classical Accordion, Part 1” [página web]. *Ksanti*. Recuperado de http://www.ksanti.net/free-reed/history/classic.html, consultado el 25 de mayo de 2020.

Dunkel, Maria (1996). “Harmonikainstrumente”, en Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 4. Kassel: Bärenreiter, pp. 167-210.

Eickhoff, Thomas (1999). “‘Harmonika – Heil’: Über ein Musikinstrument und seine Ideologisierung im Nationalsozialismus”, en Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch y Detlef Gojowy (ed.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus.* Colonia: Bela.

Fett, Armin (1956). “Harmonika”, en Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5. Kassel: Bärenreiter, pp. 1665-1699.

Greene, Victor (1992). *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America.* Berkeley: University of California Press.

Häffner, Martin (1991). *Harmonicas: Die Geschichte der Branche in Bildern und Texten.* Trossingen: Hohner.

Harrington, Helmi S. (2001). “Accordion”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 1. Londres: Macmillan, pp.56-66.

Hutchinson, Sydney (2012). “*No ma’ se oye el fuinfuán*: The Noisy Accordion in the Dominican Republic”, en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 249-267.

Leary, James P. (2002). “The German Concertina in the Upper Midwest”, en Philip V. Bohlman y Otto Holzapfel (ed.), *Land without Nightingales: Music in the Making of German-America.* Madison: Max Kade Institute for German-American Studies, pp. 191-232.

Leary, James P. y Richard March (1991). “Dutchman Bands: Genre, Ethnicity, and Pluralism”, en Stephen Stern y John A. Cicala (ed.), *Creative Ethnicity: Symbols and Strategies of Contemporary Ethnic Life.* Logan: Utah State University Press, pp. 22-43.





Loveless, Megwan (2012). "Between the Folds of Luiz Gonzaga's Sanfona: Forró Music in Brazil", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 268-294.

Maurer, Walter (1983). *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur.* Viena: Harmonia.

Peñón, Arturo y Javier García Méndez (1988). *The Bandonion: A Tango*. Londres y Ontario: Nightwood.

Pérez Bugallo, Rubén (1992). "Corrientes musicales de Corrientes, Argentina". *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, pp. 56-113. https://doi.org/10.2307/780062

Ramos Aguirre, Francisco (2016). "El acordeón en San Antonio (1855-1910)", en Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano (ed.), *Historia social de las músicas populares latinoamericanas.* Guanajuato: Universidad de Guanajuato, pp. 133-154.

Roth, Ernst (2006) [1979]. *Schwyzerörgeli: Geschichte, Instrumentenbau, Spielpraxis.* Altdorf: Gamma.

Schwietert, Stefan (dir.) (2000). *El Acordeón del Diablo: Vallenato, Cumbia und Son [Película].* Berlín: Zero Film, Absolut Medien, Arte Edition.

Snyder, Jared (2012). "Garde ici et 'garde là-bas: Creole Accordion in Louisiana", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 66-86.

Soyka, Walther (2013). "Die Schrammelharmonika" [página web]. Recuperado de http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/geschichte.html, consultado el 27 de mayo de 2021.

Teufel, Andreas (2006). "Die Schrammelharmonika" [página web]. *Die Schrammelharmonika.* Recuperado de http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/Andreas_Teufel, consultado el 27 de mayo de 2021.

Wagner, Christoph (2001). *Das Akkordeon, oder die Erfindung der populären Musik: Eine Kulturgeschichte.* Maguncia: Schott.

Wayne, Neil (1991). "The Wheatstone English Concertina". *The Galpin Society Journal*, vol. 44, pp. 113-149. https://doi.org/10.2307/842213

Wenzel, Haik, Martin Häffner, Petra Schramböhmer y Anselm Rössler (2004). *Ewig jung trotz vieler Falten. History Unfolds!* Bergkirchen: PPV-Medien, Edition Bochinsky.



Williams, Raymond (1995) [1958]. *The Sociology of Culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Zinni, Christine F. (2012). "Play Me a Tarantella, a Polka, or Jazz: Italian Americans and the Currency of Piano-Accordion Music", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 156-177.

Zucchi, Oscar (1998). *El tango, el bandoneón y sus intérpretes.* Buenos Aires: Corregidor.

Helena Simonett es originaria de Suiza, es doctora en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Es Asociada Principal de Investigación en el Centro de Competencia de Investigación y Pedagogía de la Música, Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes de Lucerna. Ha publicado varios libros, *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (2001), *En Sinaloa nací: historia de la música de banda* (2004, coord.), *The Accordion in the Americas* (2012) y *A Latin American Music Reader: Views from the South* (2016, coord.) y numerosos artículos en revistas científicas y libros especializados sobre países como Estados Unidos, Colombia, Francia, Inglaterra y Alemania.



TEMÁTICAS

LAS VIDAS DEL ACORDEÓN. REPARADORES Y VIDA SOCIAL DE UN INSTRUMENTO MUSICAL EN MONTERREY

THE LIVES OF THE ACCORDION. REPAIRERS AND SOCIAL LIFE OF A MUSICAL INSTRUMENT IN MONTERREY

José Juan Olvera Gudiño*
Jacqueline Peña Benítez*

Resumen: Este artículo explora las prácticas y los significados alrededor del oficio del reparador de acordeones en el área metropolitana de Monterrey, México, haciendo uso del estudio cultural de los instrumentos musicales y de la antropología y sociología del trabajo. Describe la diversidad de servicios ofrecidos bajo el término "reparación" y destaca la cantidad y variedad de conocimientos necesarios para mantener o embellecer esta "máquina de sonidos". Asimismo, describe los diferentes caminos para obtenerlos y actualizarlos. En estos procesos pueden identificarse habilidades propias de un técnico en ciertos momentos, o de un artesano en otros; habilidades condicionadas, pero no determinadas, por los procesos globales de fabricación y circulación de este instrumento.
Palabras clave: antropología de la música, antropología de los oficios, acordeón, vida cultural del instrumento, artesanos, Monterrey.

THE LIVES OF THE ACCORDION. REPAIRERS AND SOCIAL LIFE OF A MUSICAL INSTRUMENT IN MONTERREY

Abstract: This article explores the practices and meanings surrounding the trade of an accordion repairer in the metropolitan area of Monterrey, Mexico, using the cultural studies of the musical instrument and the anthropology and sociology of the craft. It describes the diversity of services offered under the term "repair" and highlights the amount and variety of knowledge needed to maintain or embellish this "sound machine". Likewise, it describes the different

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Noreste.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 130-168
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 13 de julio de 2020
https://encartes.mx



paths towards obtaining and updating them. In these processes, one can, at times, identify the typical abilities of a technician, and other times, of a craftsperson; abilities conditioned, although not determined, by the global manufacturing and marketing processes of this instrument.
Keywords: music anthropology, anthropology of trades, accordion, cultural life of the instrument, craftperson, Monterrey.

A José Garza Santos, Pepe Charango,
músico e investigador de la música norestense,
fundador del grupo Tayer.

Introducción

El quinto Festival del Acordeón Hohner, realizado en Monterrey en septiembre del 2019, fue un interesante ejercicio de convocatoria para el abanico de artistas que utiliza este instrumento. Aunque el protagonismo se lo llevó la música de conjunto norteño y los acordeones diatónicos de la compañía transnacional europea, como sucedió en las ediciones recientes, en realidad participó una diversidad de músicos, músicas y acordeones de todo México y de Monterrey en particular (ver imagen 1). En los últimos 20 años, por lo menos seis festivales musicales anuales se realizan en esta metrópoli. Son eventos con vinculaciones internacionales donde el acordeón diatónico es protagonista,[1] e ilustran su ascenso como instrumento protagónico de la música popular, más allá de la música regional con la que

1. De izq. a der. Gilbert Reyes, representante de Acordeones Hohner; Rubén Piña y Antonio Tanguma III, durante un homenaje al Celso Piña, durante el 5 Festival de acordeones Hohner.



Foto: Jacqueline Peña Benitez.

[1] Nos referimos al *Festival Voz de Acordeones*, que arrancó en 1998 y ha continuado de manera ininterrumpida; la *Muestra Estatal de Fara Fara*, organizada desde hace seis años por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes; el *Concurso de polka*, organizado dentro del Festival Santa Lucía; el *Encuentro de Música Norestense*, que organiza desde hace seis años el grupo Tayer con entidades culturales estatales o federales, y el *Cumbia-fest.*, que apenas comenzó en 2018.



regularmente se le identificaba. Este protagonismo expresa la expansión de su mercado, tanto en el consumo, con la llegada a México de nuevas marcas y modelos, como en la circulación, con fuertes mercados formales y de segunda mano. En consecuencia, aumenta la demanda de servicios de mantenimiento, reparación y afinación, que rebasa con mucho los esfuerzos de las compañías fabricantes que quieren atenderla. Así, una serie de reparadores surgen con este crecimiento, impulsados por sus propias necesidades y utilizando sus habilidades técnicas y creativas, que se han unido a los que ya tenían más tiempo. Lamentablemente, como sucede con otros instrumentos de la música popular, el estudio del acordeón diatónico desde la academia no es equivalente a su relevancia social; nos referimos en particular a los trabajos que abordan a los reparadores/afinadores, por lo que su relevancia y funciones sociales son poco conocidas y valoradas.

Monterrey y la zona noreste[2] tienen una importancia crucial para el mercado y la cultura del acordeón, pues convergen aquí tres tradiciones musicales: la del conjunto norteño mexicano, la del conjunto tejano y la de la música popular de la costa atlántica colombiana.[3] Cada una tiene sonoridades particulares –y sus respectivos referentes culturales– que el técnico debe conocer para atender necesidades específicas de afinación, repara-

[2] Partimos de la idea de que Monterrey es uno uno de los centros o nodos, junto con Houston y San Antonio, de la región noreste, que comprende los estados de Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y el sur de Texas. Está caracterizada por un pasado común, así como por sus actuales e intensas movilidades humanas, de capitales y de bienes materiales y simbólicos, legales e ilegales. Alguna de la bibliografía al respecto puede verse en Arzaluz y Sandoval, 2018; Sandoval, 2012; Cerutti y Hernández, 2001; Hernández-León, 2008.

[3] La música de conjunto norteño es una cultura musical desarrollada originalmente en la región noreste de México que tiene al acordeón y al bajo sexto como instrumentos centrales y que interpreta polkas, redobas, chotices, valses, canciones rancheras, huapangos, boleros y cumbias. Tiene a la música de conjunto tejano como contraparte en el sur de Texas. Finalmente, la música colombiana de Monterrey recupera la música popular de la costa atlántica colombiana e incorpora formas de baile, lenguaje e indumentaria particulares. Para el estudio de las músicas de conjunto norteño y conjunto tejano, más desde la perspectiva historiográfica, puede revisarse Díaz, 2016; Peña, 1996; Ragland, 2009 y 2019; Garza, 2006; Godina, 2016 y en este número de *Encartes*; Montoya, 2013; Montoya y Medrano, 2018. Para la llamada *música colombiana*, Olvera, 2005; Blanco, 2013 y 2018.

ción o restauración. Así, la ejecución de música norteña en un acordeón afinado para música colombiana puede inquietar o molestar al músico, aunque la diferencia pase inadvertida para la gente común.

Este artículo explora las prácticas y significados alrededor del oficio del reparador de acordeones en el área metropolitana de Monterrey, México, así como sus distintas funciones sociales. Describe la diversidad de servicios ofrecidos bajo el término "reparación" y destaca la cantidad y variedad de conocimientos necesarios para mantener o embellecer a esta compleja y costosa "máquina de sonidos".[4] Asimismo, describe los diferentes caminos que los reparadores siguen para obtenerlos y actualizarlos. En estos procesos pueden identificarse habilidades propias de un técnico en ciertos momentos, o de un artesano, en otros.

El vocablo "reparador", principal palabra con la que se denominan entre sí en esta región, a diferencia de "afinador", por ejemplo, nos habla de que su función social más relevante es alargar la vida de este caro y complejo aparato en el contexto de una sociedad económicamente muy desigual como la mexicana. Al hacerlo, coadyuva a la reproducción cultural de amplios grupos sociales facilitando la ejecución de sus ritualidades y materializando sus creencias y tradiciones, siendo partícipe de un fenómeno donde se intersectan economía, tecnología y arte en países emergentes.

Las preguntas que guían este artículo son: ¿en qué consiste el oficio de reparador de acordeones? ¿Cómo se inserta este oficio en la dinámica musical y simbólica de la región noreste de México? ¿Cómo se vinculan sus trayectorias con los conocimientos obtenidos para la realización de su trabajo? ¿Es su trabajo parte orgánica del ciclo de la industria de los instrumentos musicales o un impedimento para su expansión, al extender

[4] Según OXFAM (Gerardo Esquivel, 2015), "México está dentro del 25% de los países con mayores niveles de desigualdad en el mundo". Según varios reparadores entrevistados, pese a la gran variedad de precios, el acordeón es uno de los instrumentos más caros de la música popular en la región. El reparador Daniel Martínez dice, por ejemplo, que podría ser el instrumento más caro de la dotación instrumental en un conjunto. Un acordeón usado de baja calidad, en buenas condiciones, que se usa para aprender y no para tocar en presentaciones, puede costar 4 500 pesos y representar más de un mes del salario mínimo que actualmente se paga en México (225 dólares y 184.83 dólares, respectivamente), mientras que uno profesional puede comenzar en 20 mil y terminar en 120 mil (1 000 y 6 000 dólares, respectivamente).



la vida útil del acordeón? ¿Cuál ha sido el papel desempeñado aquí por el internet y las redes sociales?

Situamos este trabajo en la convergencia de la antropología del trabajo y de los oficios, de autores como Luis Reygadas (2002, 2012) y Novelo (2006), con el estudio cultural de los instrumentos (Dawe, 2012; Kies, 2013; Bates, 2012; Libin, 2009). La subsecuente exposición del texto seguirá este orden: se desarrollará un marco conceptual basados en el estudio cultural de los instrumentos musicales que articula tres ejes: el estudio del instrumento, sus aspectos técnicos y sus funciones sociales, más allá de los acercamientos tradicionales de la organología; la reparación como parte de la vida social del acordeón y, finalmente, su inserción como práctica económica condicionada por el lugar de trabajo, las relaciones de producción en tanto microempresas con lógicas que van más allá de las ganancias. Todo lo cual genera una particular "cultura del trabajo", con características del técnico y del artesano. Se expondrá la metodología utilizada para obtener la evidencia empírica, la cual se presentará en dos partes. En la primera, con apoyo de una investigación documental en internet, se expondrá un panorama general de los reparadores en el noreste de México y sur de Texas. A continuación, se presentarán los hallazgos surgidos de las entrevistas a cinco reparadores divididos en tres secciones: a) su trayectoria artística y técnico-profesional; b) el modo de vida material, incluyendo la combinación con otros trabajos y su vinculación con otras industrias; y c) servicios que ofrecen y mercados que atienden, así como las tecnologías y los conocimientos que manejan para dar servicio. El artículo cierra con algunas reflexiones sobre el oficio del reparador del acordeón.

El estudio cultural de los instrumentos musicales

La organología es una disciplina encargada de estudiar los instrumentos musicales. De acuerdo con el *Diccionario de Música*, tiene el cometido de desarrollar "la clasificación de los instrumentos, las bases científicas detrás de éstos, su evolución y sus usos musicales y culturales " (Latham, 2008: 1129). Diversos autores llaman a complementar los aportes de esta disciplina en el sentido de superar, en su visión hegemónica, una orientación mono-cultural y ahistórica, en el sentido de que ignora el contexto sociohistórico que rodea al instrumento en cada periodo social (Bates, 2012: 365). Esta superación incluye recuperar la propia caracterización de los usuarios (Dawe, 2012: 198) o la función social del instrumento (Bates, 2012: 195).

Así pues, nosotros partimos de un enfoque centrado en el estudio cultural de los instrumentos musicales, el cual los considera como generadores y depositarios de una gran cantidad de significados. Gracias a los instrumentos musicales los humanos creamos sonidos y música con los cuales desatamos una compleja serie de procesos físicos y sociales, por lo que, para Kevin Dawe (2012: 195), pueden ser considerados "sitios de construcción de significados" y encarnación de sistemas de valores y creencias basadas en la cultura.

Los instrumentos son hechos y significados en muy distintas dimensiones, más allá de su función propiamente musical; por ejemplo, incorporan el avance de la tecnología o el cambio de criterios estéticos (Nettl, 2015: 368). Por otra parte, autores como Libin (2009) destacan el papel de los instrumentos musicales como amplificadores de sentimientos y como herramientas que expanden la percepción humana más allá del rango normal sensorial, y así, junto con Bates (2012), subrayan el cambio de su significado y funciones según el contexto sociocultural. De esta manera, Simonett (2012b: 24) resalta el doble carácter que tuvo el acordeón durante el siglo XIX en Europa, primero como expresión de progreso y modernidad, y después como expresión negativa de la cultura de masas, y da así un panorama sobre el significado social del instrumento a través de diferentes épocas.

El paisaje regional actual del acordeón diatónico, siguiendo el concepto de *instrumenscapes* (Dawe, 2012: 197), está constituido por un gran mercado formal, principalmente de acordeones chinos y europeos; además se vincula a un conjunto de industrias culturales multinacionales y regionales: empresas de espectáculos, foros artísticos, festivales musicales, sellos grabadores, industrias de instrumentos, radio, televisión e internet. En resumen, el panorama de este instrumento es aquel que pasa de una amplia presencia social a una cada vez mayor aceptación o legitimación nacional, sin llegar a aparecer aún de forma seria en los programas de estudio de las facultades de música o de la escuela de Bellas Artes. Una mínima descripción del funcionamiento del acordeón ayudará a entender los aspectos de su reparación, que se abordarán más adelante.

De acuerdo con la clasificación de Hornbostel-Sachs (Deborah, 2020), el acordeón es un aerófono de lengüeta libre (Latham, 2008: 27), pues el sonido se produce al hacer vibrar la lengüeta por una delgada columna de aire, mismo mecanismo que la armónica.



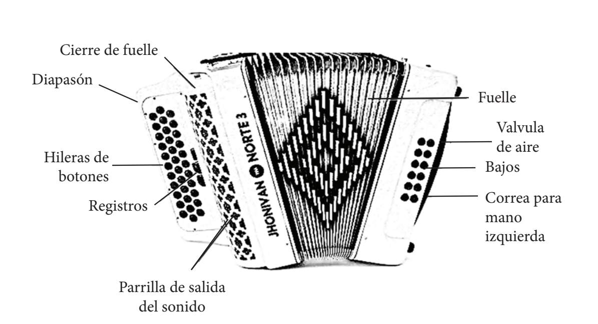
Según Gabriel Pareyón, el acordeón es

> un instrumento musical portátil que consiste en dos tableros rectangulares conectados por un fuelle. Dentro de los tableros hay lengüetas metálicas afinadas que vibran al paso del aire impulsado por el fuelle. El acordeón moderno tiene un teclado [o botones] del lado derecho para tocar la melodía, y botones en el izquierdo para hacer sonar los bajos y acordes tonales precompuestos (Peyron, 2006: 21).

El instrumento que tiene las doce diferentes notas de la escala cromática y, por tanto, puede interpretar las melodías en cualquier tono, recibe el nombre de acordeón cromático y generalmente es de teclas, aunque también los hay de botones. El acordeón diatónico, del que habla este artículo, ofrece escalas limitadas y, por tanto, reduce la posibilidad de tocar en diferentes tonos. Generalmente es de botones y éstos activan sonidos diferentes al abrir o cerrar el fuelle. La cantidad de escalas tonales depende de las filas de botones que hay en el instrumento. El acordeón diatónico contemporáneo más común en la región actualmente tiene tres filas. Se describen ahora los mecanismos de generación del sonido y de su activación mecánica para el acordeón diatónico de 31 botones.

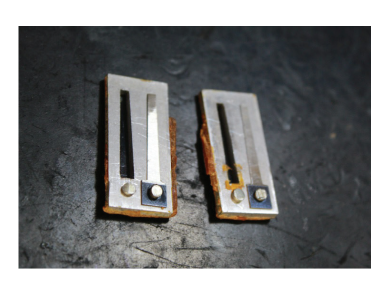
La unidad más pequeña del mecanismo de generación de sonido es llamada "voz". Se trata de una placa o estructura de metal en forma rectangular, que tiene dos rendijas alargadas del mismo tamaño (ver imagen 4).

2. Las distintas partes externas del Acordeón



Tratamiento de la imagen de Kat Azul.

4. A estas voces las han retirado sus protectores



Fotos: Jacqueline Peña Benitez.

Al frente y al reverso de estas rendijas hay una lengüeta metálica, que es la que genera el sonido cuando pasa aire por ella. A cada lado, la otra rendija se tapa con una especie de lámina de papel, cuero u otro material, que son válvulas para impedir el paso del aire (ver imagen 5). Ahora, el sonido que escuchamos al presionar un botón y extender el fuelle hacia afuera es en realidad la unión de dos voces simultáneas con afinaciones ligeramente diferentes. Otro par de voces diferentes se escucha al cerrar el fuelle. Hay acordeones que activan tres voces por botón. Unos y otros se usan para la música norteña, tejana y colombiana, aunque los ejecutantes de esta última cultura musical usan más el de tres voces.

5. Las protecciones que se ven son, en este caso, de cuero amarillo. Algunas han perdido su firmeza y se observan medio levantadas. Protegen a la lengüeta metálica que está del lado posterior de la voz (que no se ve). La lengüeta metálica que sí se ve, tiene una protección similar al otro lado



Fotos: Jacqueline Peña Benitez

Las voces se colocan en bloques o estructuras de madera, también llamados “burros”, que se ordenan hasta en tres hileras o filas para el acordeón diatónico de 31 botones (ver imágenes 7, 8 y 9), y hasta seis en otros tipos de acordeones (Simonett, 2012a: 3). El acomodo sigue la altura o agudeza de las voces y está sellado con cera, entre voz y voz.

7. Retirando los burros del interior del acordeón.

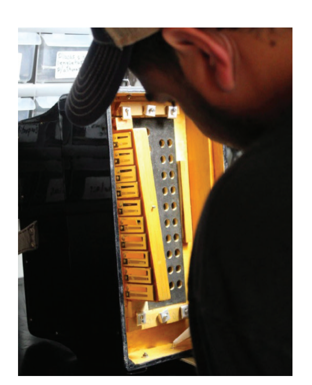


Foto: José Juan Olvera.

8. Voces acomodadas en su estructura, también llamada “burro”



Foto: Jacqueline Peña Benitez.

9. Voces retiradas de sus estructuras. Por debajo de esa estructura de madera, entra el aire que hace vibrar las lengüetas, generando los sonidos



Foto: Jacqueline Peña Benitez.



El procedimiento de sellado permite que cuando el aire entra al mecanismo no suene nada, salvo que se oprima uno de los botones y éste, mediante un brazo metálico similar al de las teclas de la máquina de escribir, levante una o varias válvulas que permiten al aire tener acceso a las voces y hacerlas vibrar. Así, mientras el fuelle genera el aire, los botones indican qué sonidos activar. Finalmente, ciertos acordeones tienen mecanismos para activar sólo una de las voces, generando un sonido más agudo o grave, o hacer combinaciones de sonidos. Tales mecanismos aparecen por encima de las hileras de botones (ver imagen 2). Estos mecanismos se denominan registros y permiten variaciones de sonidos dentro de la misma estructura del acordeón. Así, tanto el conjunto interno de las voces como los mecanismos periféricos que las activan o las hacen variar generan, en esencia, el sonido de este instrumento. Lo anterior explica que la reparación del sistema de voces o de los mecanismos que las generan necesiten de un técnico capacitado.

Debemos poner atención al hecho de que el acordeón nunca se ha producido en México; es un bien importado desde que se inventó, hace casi 200 años. Caso diferente al de la laudería, donde grupos de constructores mantienen y desarrollan en México conocimientos sobre el funcionamiento del instrumento, los materiales de que está hecho y las formas de construir y reparar (Hernández-Vaca, 2008: 226). Tales conocimientos, en el caso del acordeón, sirven para reparar, pero no para fabricar la unidad entera. Aunque las grandes marcas de acordeones ofrecen servicios de reparación en general, quien repara no siempre es el que construye y no necesariamente está avalado por él. De hecho, la mayoría de las veces no es así. Está avalado por la red de consumidores de ese servicio, algunos de ellos grandes artistas, y también por reparadores que se recomiendan entre sí cuando están muy ocupados o no pueden ofrecer el servicio, como ya lo notó Ragland en el sur de Texas (2019: 17).

La reparación del acordeón como parte de su vida social

En su estudio histórico y antropológico sobre la vida social de las cosas, Arjun Appadurai (1991) propone una perspectiva totalizadora que abarca sus distintas transformaciones, incluyendo su condición mercantil o su candidatura para tenerla. La cultura, sostiene, establece un determinado sistema de significados dependiendo del contexto más profundo o superficial que hace que las cosas se hagan o no mercancías, o funcionen o no

como mercancías. A ese contexto o marco Appadurai le llama régimen de valor. Acompañan al régimen de valor las rutas culturalmente establecidas que deben tener las cosas para su uso y movilidad, incluyendo su eventual convertibilidad en mercancías, así como las desviaciones de esas rutas, que efectúan o son impulsadas por ciertos sectores sociales. De acuerdo con el autor, la tensión entre las rutas y las desviaciones daría vida a buena parte de la actividad económica de una sociedad, a la innovación y al cambio cultural. Proponemos aquí que la reparación del acordeón forma parte de su vida social, de su trayectoria o su biografía (Appadurai, 1991; Kopytoff, 1991); y de hecho será una exigencia para que continúe tal trayectoria. Planteamos también que la llegada de los acordeones chinos a México (más baratos, de menor calidad y menor vida), ha alterado las rutas tradicionales del uso y movilidad de este bien. Hasta hace unos 20 años, el acordeón prevaleciente ha sido de origen europeo, generalmente de marca Hohner, de buena calidad y hecho para durar diez años o más. Por ello, generalmente es caro y se le repara y embellece por razones económicas o sentimentales, pues en su extensa vida logra sedimentar las vivencias y los afectos de quienes lo han poseído. Así, en contextos como el mexicano la reparación de un acordeón podría constituir una desviación, pues alarga el periodo de obsolescencia del bien, sobre todo si está fabricado para durar pocos años. Este punto será desarrollado más adelante.

Retomamos el término *emic* de "reparación", usado por la mayoría de los técnicos entrevistados, para definir una serie de procesos posteriores a su fabricación, que convierten al instrumento musical en un bien más funcional y con mayor valor por haber sido intervenido en, al menos, uno de estos cuatro tipos de servicios: a) Los relativos a los mecanismos centrales de generación de sonidos que, como vimos arriba, son llamados "voces", sea mediante su reparación o mediante lo que podemos llamar generación de "estéticas sonoras"; b) los que atienden mecanismos periféricos que permiten la activación de estas voces; c) aquellos que se vinculan con la restauración y con la estética visual del acordeón y, finalmente, d) una serie de servicios extras, como la venta de refacciones y accesorios.[5]

[5] Algunos de estos servicios incluyen la venta de acordeones, usados o nuevos, que no representan intervención alguna, pero los incluimos aquí porque forman parte de las actividades del negocio de algunos reparadores.





Así pues, bajo el término genérico de "reparador" tenemos también las acciones de afinador, restaurador y personalizador o decorador. Sus labores tienen que ver con la técnica como artesanía, pero también con la técnica del técnico (Ortega y Gasset, 2000); es decir, de aquellos que viven en la época en la que no sólo se crean instrumentos, sino máquinas. El reparador de acordeones repara, de hecho, una máquina. En este trance, el reparador está más del lado del obrero que del genuino técnico; más del lado del que aplica, siguiendo planes y modos de hacer ya establecidos por los diseñadores e ingenieros, conocimientos a los que no tiene fácil acceso. Ejecuta muchas de las cosas del obrero: por ejemplo, al cambiar botones viejos por nuevos, según un diseño preestablecido. Pero también es capaz, como el diseñador o inventor, de solucionar problemas para poner tres botones nuevos (o sea, seis nuevos sonidos) ahí donde no los había. Es verdad que sigue los lineamientos técnicos para mantener los mismos mecanismos, pero piensa, planea y ejecuta la solución del problema de cómo romper la coraza, dónde ubicar los nuevos orificios y cómo acomodar los mecanismos siguiendo las especificaciones ya señaladas en la sección anterior. Al fusionar ambos conocimientos, se parece más al artesano, sin hablar de las condiciones de trabajo y de su unidad doméstica, de las cuales hablaremos más adelante.

Siguiendo a Morten Riis (2013: 259-260), el reparador está en medio del funcionamiento y los diversos estados de mal funcionamiento, de ahí su relevante papel. Como veremos en la sección de hallazgos, a través del desarrollo de lo que Riis denomina "ontología del accidente" el reparador consigue una comprensión más profunda de la tecnología en sí misma, al encontrar nuevas posibilidades para el entendimiento de cada cosa, pieza o mecanismo y la razón por la que están rotos o no funcionan, ya sea que el acordeón tenga una obsolescencia programada más acelerada o no.

Por su lado, la propuesta sociológica de Howard Becker (2008) sobre los mundos del arte abre otra perspectiva útil para este trabajo. Su análisis está centrado en los procesos sociales y organizacionales relativos a los mundos artísticos. Separa artes y oficios; estos últimos son para él sinónimos de artesanía. Un producto artesanal comprendería los aspectos de ser funcional o útil, demostrar "control extraordinario sobre materiales y técnicas" gracias al conocimiento y la habilidad, que él llama virtuosismo, y, finalmente, el desarrollo de una estética (Becker, 2008: 312-314). Cuando se pone el acento en este último aspecto, los artesanos se pueden convertir en "artesanos artistas". El trabajo de los reparadores dedicados a la estética artesanal puede



entrar en la categoría de arte cuando restaura, personaliza o decora. Este "arte menor", según Becker, funcionaría siempre y cuando sea aceptado como tal por sus congéneres y haya instituciones que lo validen. En este sentido, podemos hablar, además de los festivales del acordeón, de un sinfín de museos dedicados al instrumento que exhiben piezas tanto por su valor histórico como por su valor estético, así como de una legitimación desde la plástica, en el sur de Texas, que ha durado por lo menos 25 años.[6]

Por más que el ejecutante del instrumento –y no el reparador– sea considerado tradicionalmente como "el verdadero artista", aquél requiere de las habilidades de éste para su desempeño artístico. En tal sentido, Cathy Ragland (2019) propone visualizar a los afinadores de acordeón del sur de Texas como mediadores culturales que, gracias a sus habilidades técnicas y a su profundo conocimiento de la cultura musical en la que están insertos (la del conjunto tejano o la del conjunto norteño), son capaces de modificar el sonido de un acordeón para evocar con él al sonido de un legendario músico, vivo o muerto. Ragland sostiene que de esa manera se conserva y enriquece lo que Josh Khun llama imaginario sónico o audiotopía, ya sea de las comunidades mexicoamericanas o las mexicanas de reciente migración (Kuhn, citado en Ragland, 2019: 3-4).

El contexto donde se efectúa la reparación suele ser el taller técnico/artesanal, lo que condiciona parte de los procesos socioeconómicos de generación de valor (ver imagen 10). Estos talleres serían microemprendimientos organizados por personas que se autoemplean (Rodríguez, 2001), pero que se van transformando en microempresas que atienden al sector de la música y de la industria del espectáculo.

[6] Algunos son el Museo del Acordeón de Tacheng de Xinjiang, donde se exhibe lo mejor de la fabricación rusa, italiana, china, alemana, ucraniana, entre otros orígenes; el World of Accordion Museum de Wisconsin, Minnesota, (que tiene también una escuela de técnicos reparadores); The Accordion and Harmonica Museum. Malden, de los Países Bajos; el Museo del Acordeón Anconetani, de Buenos Aires, Argentina y el Finnish Accordion Museum. Sysmä, de Finlandia. Por otro lado, existe un premio de artes plásticas, otorgado desde hace 39 años por el Guadalupe Cultural Arts Center, donde el acordeón ha sido el protagonista de las propuestas estéticas para los carteles de sus eventos, que pueden verse en https://www.sacurrent.com/sanantonio/all-35-tejano-conjunto-festival-posters-1982-2016/Slideshow/3269728, consultado el 25 de junio de 2021.

Estas microempresas, aunque funcionan con la lógica de la ganancia y buscan valorizar el capital, comparten pautas de otras economías, propuestas por Polanyi (1976: 6-7), como las de reciprocidad, lo cual incluye intercambios sin mediación del dinero, o préstamos y servicios ofrecidos sin cobro a cuenta de algún favor futuro, etc. Victoria Novelo (2003) señala características de la cultura del artesano mexicano, que coinciden en gran parte con lo hallado en este estudio, y que son:

10. Una parte del taller de los hermanos Aguillón. Aquí, René Aguillón en el proceso de afinación



Foto: Jacqueline Peña Benitez

> El individualismo, el secreto del oficio, la defensa del control personal de los ritmos y las cargas de trabajo, el uso de una rudimentaria contabilidad, la preferencia por las relaciones cara-a-cara con el consumidor y por tanto, la dificultad para planear la producción regular para un mercado anónimo, el proceso de trabajo como una parte de la economía doméstica y otras prácticas que siguen operando entre los artesanos. (Novelo, 2003: 15)

Todas estas interacciones sociales conforman una "cultura del trabajo" (Reygadas, 2002: 106) donde se articulan, según el autor, el modo como el proceso laboral repercute en la producción de significados, las influencias de la cultura sobre la actividad productiva y el contexto sociohistórico específico en el que se desenvuelven tales prácticas y significados, en medio de conflictos y negociaciones (Reygadas, 2002: 119).

En resumen, la reparación de un acordeón contribuye a recuperar o modificar su significado, ampliar sus funciones sociales y extender su vida social. La función social del reparador consiste, entonces, en alargar la vida del instrumento, recuperar la memoria musical regional, desarrollar en él estéticas visuales o sonoras y hacer funcionales instrumentos inservibles, pero de valía por razones distintas.

Consideraciones metodológicas

El acercamiento etnográfico para este trabajo incluyó entrevistas en profundidad con cinco reparadores de diferentes edades y que habitan en

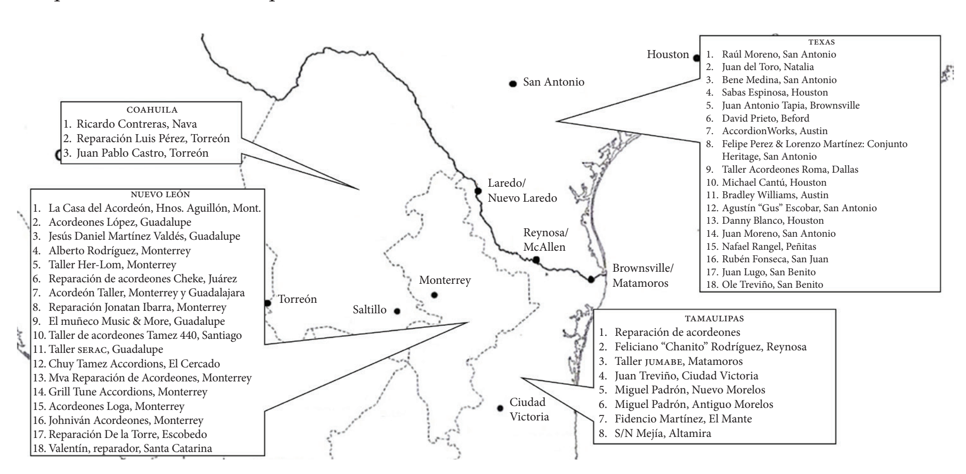
diversos puntos del área metropolitana de Monterrey. Las entrevistas duraron en promedio una hora y media y fueron llevadas a cabo entre enero de 2016 y diciembre de 2019. Los acercamientos iniciales a los entrevistados se llevaron a cabo gracias a músicos e investigadores como José Garza (*Pepe Charango*), del grupo Tayer, que difunde la música tradicional norestense y con amplio conocimiento en el mundo de los instrumentos y de los reparadores. Estos encuentros fueron realizados en sus talleres, por lo menos en dos ocasiones para la mayoría de los casos. Allí nos permitieron, además, tomar fotos y video. Al terminar los borradores correspondientes a cada uno, los llevamos con ellos para cotejarlos y para honrar un acuerdo inicial de eliminar o al menos no hacer explícitos ciertos procedimientos, herramientas o materiales que querían mantener para sí. Varias de las observaciones y conversaciones se llevaron a cabo mientras el reparador evaluaba o arreglaba acordeones, ajenos o llevados por nosotros. Para un mejor entendimiento, los autores tomamos cursos de ejecución en los niveles de principiante e intermedio con uno de los reparadores quien es, además, ejecutante y profesor.

Por otro lado, hicimos uso extensivo de la investigación documental para el noreste mexicano, fundamentalmente en el ámbito de internet, con fines de contextualizar lo que ocurre en Monterrey. El registro incluyó reparadores de acordeón, número aproximado, localización y principales servicios ofrecidos. Gracias a estos registros fue más sencillo ubicar los talleres que operan en la región y en Monterrey, centro de nuestro estudio. Reforzamos el registro con datos de otros investigadores (Ragland, 2019; Ramos, 2016). La investigación arrojó al menos 42 reparadores o talleres de reparación en la región noreste, comprendiendo los estados de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y el sur de Texas. De ellos, aproximadamente 19 talleres están situados en Monterrey y en su área metropolitana, incluidos los cinco reparadores de este estudio, como puede verse en el mapa 1.

Recopilamos y sistematizamos en una tabla los servicios ofrecidos por los reparadores en sus páginas y la contrastamos con la matriz surgida de las entrevistas, observando que ésta incluye todo lo que "nominalmente" menciona el grupo más grande en sus páginas electrónicas (ver tabla 1). Es decir, no hallamos un servicio que no fuese ofrecido por estos cinco entrevistados, corroborando lo atinado de nuestra muestra. Estos materiales han sido complementados con dos entrevistas a vendedores de instrumentos musicales en Monterrey y San Antonio, Texas, y otros dos reparadores,



Mapa 1. Servicios de reparación de acordeón en el noreste de México



Fuente: Elaboración propia con base en páginas de internet y redes sociales digitales. Para el caso de Texas, los nombres de 10 al 18 fueron tomados del artículo de Regland (2019). Los nombres del 3 al 8, en el caso de Tamaulipas, fueron proporcionados por el historia dor Francisco Ramos Aguirre.

Tabla 1. Servicios que ofrecen los reparadores de acordeones

Referentes al sistema de sonidos o voces	Referentes a los mecanismos de activación de las voces y la estructura física	Estética visual del instrumento	Servicios extra
Afinación general / alteración	Mantenimiento general del acordeón	Cambio o reposición de cintas del fuelle	Venta e instalación de refacciones
Conversiones de cromático a diatónico / cambio de tono	Reparación de fuelles	Restauración de acordeones viejos	Fabricación de estuches para el acordeón
Reparación de voces rotas o sustitución del juego de voces	Reparación de botones	Personalización (la decoración de acordeones con base en el gusto del cliente). El cliente puede decirle qué color quiere para su acordeón,	Venta de instrumentos musicales (acordeones y bajoquintos)

Referentes al sistema de sonidos o voces	Referentes a los mecanismos de activación de las voces y la estructura física	Estética visual del instrumento	Servicios extra
		algún acabado en particular, si le gustaría que le grabaran un nombre, si quiere aplicaciones en cintas, pegatinas o pedrería, correas y broches de algún estilo en particular, entre otras cosas.	
Igualación de sonido, octavación	Cambio de brazos del acordeón	Personalización (la decoración de acordeones con base en el gusto del cliente). El cliente puede decirle qué color quiere para su acordeón, algún acabado en particular, si le gustaría que le grabaran un nombre, si quiere aplicaciones en cintas, pegatinas o pedrería, correas y broches de algún estilo en particular, entre otras cosas.	Venta de accesorios para el acordeón
Cambio de registros	Cambio de cera Restauración de madera Restauración del acordeón (implica reparación de madera vieja, parrillas oxidadas o deterioradas, funcionamiento general del instrumento, cubrir fugas de fuelles, suplir correas y broches muy viejo, rotos o ausentes) Fabricación de varillas (para reponer los brazos del acordeón)	Trabajos de pintura nacarada.	

en Reynosa y San Antonio, que no se incluyen en forma extensa aquí, pero que nos ayudaron a contrastar y delimitar los datos a exponer.

La siguiente sección presenta las trayectorias educativas y laborales, técnicas o artísticas, que dibujan el perfil de los reparadores, pues ayudan a comprender el acento en algunos de sus servicios o la presencia de algún aspecto material o administrativo de su negocio. Las presentamos hasta el momento en que toman la reparación de acordeones como parte importante o central de su modo de vida. A partir de ahí, describimos los servicios ofrecidos y mostramos las vinculaciones con otras actividades e industrias relacionadas con la música, con el mercado que atienden y, finalmente, con la diversidad de conocimientos que les permiten mantener su negocio.

Trayectorias y servicios de los reparadores

Ricardo y René Aguillón López (Monterrey, 1973 y 1970) son hijos del reconocido reparador Santos Aguillón (Monterrey, 1939), quien se dedicó a esta actividad desde mediados de los años 50 del siglo pasado hasta el año en que murió (2016). René cursó hasta la secundaria mientras que Ricardo terminó la preparatoria técnica. Aunque trabajaron parcialmente como reparadores, ambos tuvieron experiencias laborales en contextos fabriles y tiendas de antigüedades. Finalmente –gracias a la labor de su padre, quien supo acercarlos poco a poco– decidieron dedicarse al negocio ya establecido y hoy intentan enseñar a sus hijos sobre el arte y negocio de las reparaciones. Los hermanos Aguillón tienen también linaje musical, pues su padre y su abuelo fueron músicos de acordeón y tocaron en diferentes etapas de su vida. Sin embargo, aunque saben tocar un poco el bajo sexto y la batería, ninguno de ellos se dedicó a la música, y en cambio sí han mantenido un interés por especializar sus destrezas en torno al oficio de reparadores. Reconocen a Rogelio Rodríguez, originario de Allende, como uno de los pioneros en esta actividad en la región y quien dio importantes pistas a su padre sobre las reparaciones (De la Fuente, 2015). Su taller se ubica en la colonia Moderna de la ciudad de Monterrey

11. Los hermanos Ricardo (Der.) y René Aguillón López, en su taller



Foto: Jacqueline Peña Benítez.

desde 2009, aunque su padre atendió la reparación durante casi 50 años en el mercado del municipio de San Pedro, Nuevo León.

Herbey López Morin (Monterrey, 1983) nació en el seno de una familia de músicos sonideros[7] y ejecutantes de música colombiana. Aprendió a tocar el acordeón de manera autodidacta a partir de los 12 años y lo abrió para conocer su mecanismo. A los 15 se integró al conjunto de su familia tomando conocimientos de los acordeonistas que iban pasando por el grupo. Éste se desintegró y a partir de ahí lidera una nueva agrupación. El interés por los instrumentos pasó de la guitarra a las percusiones y de ahí al acordeón, pero sin educación musical formal. Su trayectoria artística se combinó siempre con trabajos de mecánica, carpintería, albañilería y electrónica, de la cual tiene estudios técnicos incompletos. Antes de dedicarse a la reparación fue cliente del taller de Santos Aguillón. Comenzó a reparar con éxito en su casa de la colonia Independencia. Un integrante de la Ronda Bogotá, grupo del reconocido cantante y acordeonista Celso Piña, lo observó y le encargó reparar uno de sus acordeones. El resultado positivo le permitió encargarse de la reparación y el mantenimiento de los instrumentos de ese artista. Finalmente abandonó los otros trabajos que le daban sustento y trasladó su taller a un lugar más concurrido, donde trabaja de tiempo completo desde hace siete años.

12. Herbey López, (izquierda), aparece en su foto de portada de Facebook, junto con Celso Piña



Foto: Jacqueline Peña Benítez.

Daniel Martínez Valdés (Monterrey, 1976) es músico e hijo de un músico "tropical". Se inició en esta actividad a los 7 años, aprendiendo los acordes de la guitarra y tocando el güiro en el conjunto de su padre. En la adolescencia se incorporó a una rondalla y organizó tríos y rondallas con amigos

[7] Personas que animan fiestas con sus equipos de sonido, sus recursos orales, su colección de discos y su conocimiento enciclopédico de la música, en este caso de la costa atlántica colombiana.



y vecinos, razón por la cual fue contratado para dar clases de música en el Seguro Social. Entre 1991 y 2014 se dedicó a la música como maestro y ejecutante en grupos y tríos. Compró su primer acordeón a los 16 años. Era un Hohner Corona 2 alemán, usado, que estaba de oferta. Con la necesidad de arreglarlo y la curiosidad de conocer su funcionamiento –algo común en la mayoría de los entrevistados–, comenzó a buscar gente que se especializara en la reparación de acordeones. Conoció a una persona que, pese a que nunca le quiso enseñar a tocar, logró que le enseñara a reparar. A partir de 1998 comenzó a obtener ganancias por ese trabajo mientras era empleado de logística de almacenes. Desde 2014 se dedica enteramente a su taller de acordeones. Es el más acreditado en Guadalupe, Nuevo León. La marca italiana Boppola ha querido que se convierta en uno de sus técnicos oficiales, sin reparar otras marcas. Ha viajado a Italia y observado sus talleres. Actualmente negocia algún acuerdo para obtener maquinaria y herramental especializado, a cambio de sus servicios. No ve su oficio como competencia respecto al trabajo de los demás; al contrario, les orienta y en ocasiones también les pasa material, confirmando prácticas económicas de reciprocidad (Polanyi, 1976) ya señaladas en el apartado teórico. Por internet ha enseñado a interesados en otras partes del país. El día del maestro siempre recibe felicitaciones de personas a quienes ha enseñado. Manifiesta sentirse muy orgulloso de ser ya un referente de la reparación de acordeones.

13. Daniel Martínez en su taller



Foto: Jacqueline Peña Benítez.

Jhoniván Sáenz (Monterrey, 1989). Nació en la colonia Independencia. Ésta podría denominarse la zona de barrios populares más importante del noreste de México por la cantidad de expresiones culturales que en ella conviven, como la de música colombiana, que nació ahí y generó tradición antes de expandirse a otros lugares. Así, Sáenz estuvo rodeado de la cultura del acordeón norteño, de la llamada "Colombia de Monterrey" y de otros grupos de moda que, a mediados de los años 90, incorporaban

la tradición del acordeón con una variedad de géneros urbanos en clave de rock, dentro de lo que se denominó "Avanzada Regia".[8] El acordeón lo conoció a los seis años y lo aprendió "de oído". Tuvo su primer instrumento a los 15. Pronto se dio a conocer como acordeonista con grupos dentro y fuera de su localidad en diversos eventos, particularmente en festivales internacionales de acordeón como los de Nueva York o Valledupar (Colombia). Allá vivió seis meses aprendiendo en talleres y escuelas de acordeón. Comenzó el estudio académico del acordeón en la facultad de Música de Monterrey a los 18 años, con el acordeonista bielorruso Sergei Tibets. Esto le permitió expandir su capacidad de ejecución a los acordeones cromáticos y otros tipos de diatónicos, como el bandoneón. Con el tiempo, fusionó lo empírico que aprendió de los festivales con su formación académica y lo fue pasando poco a poco a su proyecto de enseñanza en una academia de acordeón. El taller de reparación surgió hace cuatro años para atender sus necesidades propias como músico, las de sus alumnos y las relativas a la venta de acordeones. Observó que, para el caso del acordeón de música colombiana, en Monterrey no se conocía mucho su afinación particular y él no estaba satisfecho con las reparaciones solicitadas. Después de llevar algunos a un reconocido taller, comenzó a ir aprendiendo gracias a los consejos de los reparadores mismos. Por otro lado, los alumnos de su academia le presentaban de manera continua problemas muy diversos de reparación y afinación, a los que debía dar salida para que sus clases continuaran. Finalmente, la venta de acordeones mandados a fabricar por él a China, como se verá más adelante, incluye una revisión previa de su funcionamiento y una afi-

14. Jhonivan Sáenz (Izq.) en su taller. A su derecha, su colaborador, Carlos Alberto Medina. Detrás del muro con el logo, hay un almacén y a la izquierda un cuarto de secado y un patio. Todo ello se usa para la reparación de los acordeones



Foto: José Juan Olvera.

[8] La colonia Independencia se ha señalado como una "caja de resonancia", tanto por la forma de sus cerros como por la rutinaria emisión de música todo el día, principalmente colombiana (Contreras, 2010: 158).

nación particular según el sonido donde el acordeón, tentativamente, se desenvolverá: norteño o colombiano.

15. Chuy Tamez y su esposa en su taller



Foto: Jacqueline Peña Benítez.

Jesús (Chuy) Tamez (Santiago, N. L., 1978) tiene su taller en El Álamo, cerca de Monterrey. Como antecedentes dentro de la música, mencionó que su tío abuelo fue miembro fundador de la agrupación Los Montañeses del Álamo, y su abuelo tocaba la armónica. Tiene estudios de secundaria. A partir de ahí se dedicó a trabajar como chofer y posteriormente como pintor para un fabricante local de ataúdes, actividad que le ayudó a obtener conocimientos que posteriormente aplicaría a su oficio con los acordeones. Lleva trabajando como restaurador de acordeones ocho años, habiendo tenido varias sucursales de casas de instrumentos a lo largo de ese tiempo. Actualmente concentra su actividad económica-laboral en su taller de restauraciones, de donde obtiene los ingresos totales para mantener a su familia.

Servicios que ofrecen los reparadores de acordeones

Para esta descripción seguiremos la tipología de servicios establecida.

a. *Los referentes al mecanismo central de generación de sonidos o "voces"*. Serían los trabajos propios de un afinador, que en esta investigación encontramos siempre ligados a las demás actividades. Pueden dividirse en reparaciones y alteraciones. Las primeras atienden, por ejemplo, una voz rota por el desgaste natural, la mala calidad de sus metales o el mal uso del fuelle del acordeón, entre otras razones. La voz se suple quitando el remache que la sostiene y volviendo a remachar una nueva lengüeta para finalmente afinarla como estaba la anterior (ver imagen 16 y video 10). Ocurre también que el sellado que está al lado de la lengüeta, en la otra rendija, puede haberse vencido o deteriorado, alterando el sonido. Colocar cotidianamente el acordeón en una posición incorrecta hace que la gravedad venza a este mecanismo que impide el paso del aire (hecho de cuero, cartón o plástico y coloca-

do también mediante un remache). Habrá que suplirlo por otro. Se demanda también la afinación general del instrumento (ver imagen 6) y/o el cambio de tonos, servicios que podemos ubicar como de "estética sonora". El cambio de tonos se refiere a la conversión de una tonalidad prestablecida o con la que sale de la fábrica a otra que sea de la preferencia del cliente, porque se asemeja al sonido de cierto género musical o de un músico en particular. Entramos al terreno de las alteraciones. Es el caso de Herbey López cuando le piden que el acordeón intervenido suene "como Cadetes de Linares, como Invasores de Nuevo León, como Alegres de Terán… yo le llamo el norteño viejo". Aquí se puede pedir que un acordeón con sonido norteño suene más "tejano" o "atejanado". A este reparador también le mandan audios o videos de canciones de música de Colombia para que afine el acordeón exactamente con ese sonido. En este sentido, encontramos servicios similares a los hallados por Ragland (2019) en Texas, pero no están sistematizados para cada artista específico, como los tienen los afinadores texanos y, en ese sentido, no son tan sofisticados. Así, el trabajo de igualación es imitar exactamente la combinación de sonidos generados al pisar botón; recordemos que, según el tipo de acordeón, por cada botón se hacen sonar dos o tres lengüetas. Por ejemplo, para el sonido clásico norteño, Jhoniván habla de afinar una lengüeta a 440 hertzios, digamos, el número exacto de vibraciones, y la otra a 443, 444. La diferencia entre los dos sonidos o entre tres, si es el caso, que se escuchan al unísono, es lo que le da el toque específico al sonido del acordeón. Este tipo de trabajos incluyen la octavación, que es la afinación de dos notas iguales en ciertos botones, pero una o dos octavas por arriba o por debajo del tono.[9] En este caso, la intervención altera el sonido de las voces al limarlas levemente de la parte superior o inferior, si se quiere subir o bajar la tonalidad. Al revisar una voz fallida, el reparador puede diagnosticar otro tipo de problemas en el mecanismo de las voces. Por ejemplo, que la cera colocada para sellar,

[9] Aquí se puede revisar un caso de octavación realizado por uno de los reparadores de Guadalupe, Nuevo León, que aparece en nuestro registro, al que se le pidió una octavación estilo Dos Gilbertos, grupo tejano muy popular. Ver "Afinación de acordeón 2 Gilbertos", de *Taller SERAC*: https://www.youtube.com/watch?v=1y9qEX4MpL8, consultado el 30 de noviembre de 2020.



entre voz y voz, ya sea inservible y deba reemplazarse o que haya más voces dañadas u otras descomposturas. En este caso, los reparadores entrevistados dicen que siempre es preferible decir la verdad al cliente y ofrecer una serie de alternativas de solución y distintos presupuestos para que él decida.

b. *Los que atienden mecanismos periféricos que permiten la activación de estas voces y, por tanto, la funcionalidad del instrumento*. En este caso se arreglan fugas en el fuelle, que hacen escapar o dejan entrar el aire, disminuyendo la intensidad de la nota y dificultando la ejecución. El fuelle puede repararse de una manera parcial o íntegra, volviendo a poner material más resistente en cada una de sus partes. Otros servicios demandados son remplazar o desatorar botones, que quedan trabados bajo el diapasón o agregar nuevos, así como suplir o reparar los brazos que abren las válvulas, que pueden romperse por distintos motivos (ver imagen 22). Es común que durante las etapas iniciales los reparadores construyan piezas del material que tengan a la mano (brazos, lengüetas, botones, etc.), haciendo uso de su ingenio y técnica, y son aquí, nuevamente, técnicos y artesanos. Recordemos que Monterrey es una ciudad industrial que tiene arraigadas tradiciones del trabajo técnico y del reciclaje de materiales desde sus fábricas y talleres, para diferentes usos, entre ellos la música.

16. Una voz rota. La lengüeta se ha quebrado a la mitad. Del taller de los hermanos Santos Aguillón



Foto: Jacqueline Peña Benítez.

c. *La restauración y la decoración y personalización.* La restauración busca volver a poner en marcha un acordeón muy viejo o usado. Puede o no incluir reparaciones de todo tipo, pero también se restaura un acordeón con materiales nuevos y/o de mejor calidad: remplazar maderas, ceras, limpiar el mecanismo. En el proceso se realizan varias actividades que mejoran su estética, como el cambio de botones o del material que envuelve a muchos acordeones, hecho de celuloide, que muchos llaman "nácar". Los instrumentos intervenidos muchas veces son de buena calidad o con gran valor sentimental para el propietario. La decoración y la personalización ponen el acento más en la estética del instrumento,

22. Mecanismos de botones y válvulas para acordeón

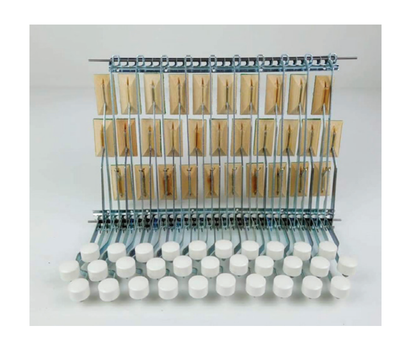


Foto tomada de la página de Jhoniván Sáenz

no tanto en su funcionalidad, como pedir cambio de las cintas que adornan un fuelle que funciona bien, pero que el cliente quiere verlo con otra apariencia. También se pueden colocar al frente del instrumento signos de identidad (nombres, logos), poner parrillas más atractivas, entre otros aspectos. En estos procesos la pintura es una herramienta fundamental por su capacidad para la personalización, dibujando paisajes, retratos o plantillas prehechas por el decorador. Por ello, es un servicio cada vez más demandado. Chuy Tamez, quien se dedica principalmente a ofrecer estos servicios, admite que en ellos "hay mucho arte; yo mismo he hecho mis propios diseños y ha resultado que a la gente le agradan mucho" (ver imágenes 20 y 21). El trabajo de Chuy y otros reparadores como él pondría el énfasis. Según Becker, "en la belleza tal como se la representa en la tradición de un arte específico, en las tradiciones e intereses del mundo de arte como fuente de valor, en la expresión del pensamiento y el sentimiento de alguien, así como en la relativa libertad del artista de la interferencia externa en el trabajo" (Becker, 2008: 315).

Retomando el caso de construcción de guitarras artesanales en Paracho, Michoacán, Kies (2013) propone que tales bienes son susceptibles de ser personalizados según especificaciones o necesidades del cliente, cosa que no se solía hacer en una fábrica. Este proceso de valorización particular contrastaba con la uniformidad de la fabricación en serie. Sin embargo, últimamente las grandes compañías de acordeones (como las de teléfonos celulares, computadoras y muchos otros bienes) ofrecen al cliente la oportunidad de escoger

19. Decoración de acordeón en el taller de Chuy Tamez



Foto: Jacqueline Peña Benitez.

color, diseño y algunos otros aspectos del instrumento. Por ello, la personalización desde la fábrica puede haberse establecido como modo de acercarse al cliente y diferenciarse de otras ofertas manufactureras que ignoran este nicho de necesidad estético-afectiva. En este caso, podríamos decir que las fábricas y los reparadores de acordeones compiten en tal aspecto para personalizar el instrumento, rivalizando unas con materiales originales, de su propia marca, y los otros con creatividad y originalidad, además de precios bajos.[10] Restauración, decoración y personalización están más vinculadas a la nostalgia, al placer estético y al sentido de trascendencia, y no tanto al sentido práctico de extender la vida funcional del acordeón.

d. *Venta de refacciones y de acordeones.* Un cuarto nicho que contribuye al aumento en los ingresos de los reparadores de acordeones es dedicarse a ofrecer otros productos y servicios relacionados con el instrumento, tales como la venta de acordeones o de instrumentos en general y la construcción, venta e instalación de accesorios y refacciones como correas, broches, estuches y mochilas. En palabras de Herbey López, "el acordeón es mucho trabajo en cuestión de lo que pida la persona, es un instrumento muy completo. Los accesorios también son buena fuente de ganancia, pues si no hay mucho trabajo de reparación, aun así pueden venir a comprar refacciones".

20. Decoración de acordeón en el taller de Chuy Tamez



21. Detalle de la decoración de acordeón de Chuy Tamez



Fotos: Jacqueline Peña Benitez.

[10] Pueden consultarse en línea las personalizaciones que Hohner ofrece de su acordeón Anacleto. Por lo general las personalizaciones se orientan a las gamas alta y media alta. Ver "Acordeones Personalizados", en *Anacleto Accordions: http://es.anacletoaccordions.com/acordeones/acordeones-personalizados/, consultado el 30 de octubre de 2020.*

Modo de vida material de los reparadores

¿Qué caracteriza al modo de vida material de los reparadores? Una demanda creciente de sus diversos servicios, al grado de que ellos y sus familias pueden sostenerse de este negocio. Al parecer, una de las causas de ese aumento en la demanda es la cada vez mayor oferta de acordeones chinos –entre 40 y 60% del mercado, según los reparadores–, generalmente más baratos que sus rivales europeos, pero también de menor calidad y más rápida necesidad de reparación. Lo anterior explicaría por qué varios reparadores ahora están de tiempo completo en sus talleres, cuando antes compartían el tiempo con otras actividades. Llama la atención, además, la relativa juventud de estos entrevistados. Ninguno tiene más de 50 años y el promedio de edad es de 35. Lo anterior contrasta con lo hallado por Ragland en su estudio de los reparadores del sur de Texas, donde pocos están debajo de los 60 años de edad (2019: 14).

Aunque todos trabajan en un abanico de actividades alrededor del acordeón, algunos buscan ir perfeccionando la oferta de ciertos servicios, cuando los ven más rentables o cuando tienen mayor destreza y conocimiento en ellos. Los que como Herbey y Jhoniván, que además son músicos, tienen un abanico laboral aún más grande, pero también sufren las presiones naturales de dos actividades sumamente celosas y exigentes. Finalmente, aunque todos conocen y afinan los acordeones para las respectivas músicas, tejana, colombiana y norteña, el conocimiento profundo de ellas es muy desigual. Todos se iniciaron en el acordeón realizando varias actividades laborales paralelas, formales o informales, que abandonaron para dedicarse por entero a la reparación. Un caso particular es el de Jhoniván Sáenz. En su caso, la reparación es secundaria, más reciente que sus otras actividades, y forma parte de un proceso retroalimentante en el que, según el entrevistado, no hay necesariamente un orden jerárquico de los ingresos que obtiene entre tocar, reparar, vender o enseñar. Según explica, si no llega un alumno a su academia, él puede cobrar por una tocada; si no tiene ninguna fiesta, puede vender algún acordeón, si no hay ventas del instrumento, puede aún vender accesorios, o bien llega alguien a pedir una afinación o una reparación, etcétera. Este proceso se retroalimenta en cada una de las fases. Por ejemplo, cuando toca en algún lugar, alguien le conoce y lo busca para aprender a tocar. A lo anterior se vinculan los ciclos estacionales bajo los cuales los reparadores trabajan: por ejemplo, después del fin de año, cuando los músicos han tenido mucho trabajo,



compran o reparan instrumentos; otro ejemplo es la época de festivales, o el fin o principio de cursos escolares estadounidenses o en México, allí donde las escuelas incluyen clases de música.[11] El conocimiento de estos ciclos estacionales es clave para la supervivencia económica en términos de la estabilidad en el ingreso.

Los reparadores llevan a cabo su trabajo en talleres que tienen entre uno y tres cuartos, y uno o más empleados (ver imagen 14). La mayoría de los locales están separados de sus casas. Las áreas de trabajo de los reparadores pueden dividirse por funciones. Por lo general, un cuarto hace de centro reparador (donde están las mesas de trabajo, las herramientas y las refacciones), y otros pueden funcionar ya sea como almacén o como centro de pintado y secado. La formalización de sus negocios siempre es un fenómeno en progreso. No todos tienen registros ante las diferentes autoridades económicas, hacendarias, de registro de nombre, otorgamiento de seguridad social a sus empleados. Salvo dos de los casos ya formalizados, la mayoría se encuentra en distintos niveles respecto de la formalización de sus actividades.

Podríamos decir que la cultura del trabajo del reparador, recuperando la noción de Reygadas (2012), está constituida por una individualidad que desarrolla los diversos proyectos de reparación/afinación/restauración a través de una combinación de saberes técnicos y artísticos aplicados a un caso concreto. En otras ocasiones, como las que este artículo reporta, se encabeza un trabajo colectivo con otros trabajadores (algunos de ellos parientes) que laboran bajo relaciones de subordinación y participan en diversas fases o partes del proyecto de servicios, bajo las directrices del técnico/artesano.

También utilizan las plataformas digitales para realizar una diversidad de actividades, entre ellas hacerse promoción, conseguir clientela, establecer los primeros contactos de la negociación sobre la reparación; comprar y vender acordeones y sus refacciones. La mayoría tiene como clientes a ciertos artistas famosos que les sirven de "ancla" o atractivo para la oferta de sus servicios ante quienes no los conocen.

---

[11] Agradezco esta importante información a Luisa Fernanda Patrón, del Grupo Tayer, quien ha seguido por décadas estos ciclos estacionales.



Saberes, recursos, conocimientos. Los recursos del artesanado en un contexto posindustrial y posmoderno

Una vez que el instrumento llega al reparador con la necesidad específica o el problema descrito por el cliente, existe una distancia entre las necesidades para intervenir el instrumento y los conocimientos y recursos que posee el reparador. Entre ambos, el desafío técnico o estético puede generar una tensión de donde surgen nuevos conocimientos (nuevos sonidos o maneras de generarlos y nuevos conocimientos sobre materiales, piezas, mecanismos, estética del aparato), inclusive la certeza de aquello que no se es capaz de hacer. Presentamos una lista de conocimientos/saberes y recursos que suele usar el reparador de acordeones para hacer frente a los retos de su negocio.

Conocimientos técnicos específicos

Estos saberes se refieren a las cuatro áreas de intervención del acordeón descritas arriba, sobre las que haremos diversos apuntes. El conocimiento sobre los mecanismos centrales de generación de sonidos, es decir, entender la naturaleza específica del sonido en estos instrumentos, permite realizar las afinaciones o los cambios de tono. Debe estar complementado con el conocimiento de las escalas tonales, un oído educado y algún tipo de instrumento afinador mecánico, eléctrico o digital. Gracias a esto, el reparador puede saber cada una de las combinaciones de voces que dan por resultado el sonido “colombiano”, “tejano” o “norteño” (escuchar audio 1). A este respecto, René Aguillón sostiene que no es necesario ser músico para desarrollar buen oído, pues aunque él y su hermano aprendieron de un músico (que fue su padre), todos los conocimientos que adquirieron fueron del lado de su padre como reparador; como en varios de los casos, no fue necesaria una formación musical integral para entender el funcionamiento del acordeón y lograr convertirse en reparadores. Aunque el principio es igual, estos saberes sobre los mecanismos de generación de sonidos se resuelven de modo distinto entre la diversidad de los acordeones diatónicos y cromáticos.

Los mecanismos periféricos de generación del sonido –los botones, brazos, válvulas y el fuelle– abren de manera importante el abanico de conocimientos necesarios sobre mecánica y ciencia de materiales, así como sus respectivos desgastes o degeneraciones. El reparador sabe entonces



sobre distintas maderas, ceras, metales y sus aleaciones, telas y cintas, materiales de recubrimiento, soldaduras y remaches. Un caso ilustrativo es la cera que se aplica entre las voces. Según Daniel Martínez Valdés, existe una variedad de ceras que pueden utilizarse dependiendo del caso. Es importante, porque la mayoría de los reparadores usan cera de Campeche, pero no es funcional para la reparación. Es muy necesario utilizar un producto local que sirva para las condiciones climáticas de cada lugar. Dice que cuando llegan acordeones de Italia con cera de allá (que es la que utilizan por el clima templado), aquí ya no sirve, pues se deshace. En su taller emplea cera de abeja. Para los talleres hay dos tipos: cera de resina y cera de abeja. La cera de resina es conocida como cera de invierno, y la cera de abeja, como cera de calor. Y como en Nuevo León el clima según la estación es muy frío o muy caliente, lo que se necesita es una cera adecuada a la región. (Imagen 18)

18. Afinando una voz. El fuelle que genera el aire se encuentra expuesto, a diferencia del caso anterior, que estaba debajo de la mesa. Al lado, el afinador digital, ofreciendo la calibración en hertzios



Foto: Jacqueline Peña Benitez.

Ambos conocimientos, sobre las voces y los mecanismos que las hacen sonar, exigen el manejo de ciertas herramientas. Las que se emplean en estos talleres son en su mayoría genéricas: desarmadores, cautín, lupas, diversidad de martillos, desarmadores, pinzas y punzones, además del afinador, principalmente digital, pero también analógico o manual. Pero también existen adaptaciones de herramientas e insumos para llevar a cabo su trabajo, que denotan ingenio y capacidad de improvisación, como en el caso de los generadores de aire o fuelles para hacer sonar las voces, que se construyen sobre diversos principios de funcionamiento (ver imágenes 18 y 10). Sobre la mesa de trabajo o por debajo de ella siempre se hallan estos fuelles que "resoplan las músicas". Soplarlas con la boca, además de cansado, impregna de bacterias los metales que terminarán siendo corroídos. Entonces, se ponen las voces sobre esa caja, se pisa el fuelle, se generará el sonido y el afinador marcará los tonos. Recuperando el concepto de "ontología del accidente", diremos que las diversas intervenciones del afinador-reparador-artesano pueden llegar a tener un carácter accidental

que, a la vez, propicia la innovación, el desarrollo tecnológico y un mayor poder del técnico sobre la máquina.

Finalmente, los trabajos vinculados a la estética visual requieren extender los conocimientos a nácares plásticos, pinturas especializadas, técnicas de pintado y secado, dibujos y moldes. Enfocado en mejorar la imagen del acordeón a partir de diseños propios, Chuy Tamez es un caso de quien se especializa en conocimientos de materiales tanto para la restauración como para la estética. Fue necesario experimentar con diversos materiales y técnicas para lograr hacer los diseños que se imaginaba. Más allá de los conocimientos que tenía para hacer sus tareas, lo importante siempre ha sido la práctica, donde la mano de obra demuestra que es el factor determinante para que un trabajo quede bien hecho. Un ejemplo es el de la pintura, que exige cierto grado de especialización, conocimiento que comenzó a aprender pintando ataúdes y profundizó ahora con su taller. Curiosamente, Chuy ofrece el servicio de reparación y afinación de voces, pero no lo hace él sino que lo subcontrata con otro especialista.

En resumen, el conjunto de estos conocimientos permite identificar la calidad del instrumento por intervenir, así como la viabilidad y el posible costo de su intervención. La avalancha de productos chinos de los últimos años transformó el mercado, expandiéndolo por tipos de calidad/precio o "gamas" –como los llaman los reparadores, vendedores y ejecutantes– y diversificándolo en marcas y modelos, por lo que, para mantenerse en el mercado, el reparador también debe conocer esta diversidad.

Conocimiento del mercado que atienden

Este conocimiento abarca tanto las marcas y modelos y sus evoluciones a través del tiempo como los tipos y necesidades principales de sus clientes. Respecto de lo primero, Daniel Martínez ubica tres gamas relativas a la calidad y precio del acordeón: baja, media y alta. La gama baja está conformada por acordeones de menor calidad y precio, la mayoría de origen chino. Son producidos en serie y no hechos artesanalmente. Tienen unos tres años como promedio de vida y, antes de eso, requieren varias y costosas reparaciones, ya que sus materiales y piezas son de baja calidad. En el mercado que él conoce, los acordeones chinos son la mayoría, debido al bajo precio. Sus principales marcas son Yingjie, Melody, Farinelli, Rossetti y Solaris. Las reparaciones de éstos pueden ser más constantes, pero de menor costo. Rumbo a la gama media están Gabrielloni y el Parrot, tam-



bién chinos. Habría una gama media constituida por los acordeones Hohner hechos en China, "pues la marca vendió su patente a un fabricante chino", explica el reparador.[12] Dice que usan el Hohner Phanter chino (9 000 pesos) en una academia de acordeón en Monterrey. Identifica también acordeones italianos, chinos y alemanes, fabricados en Brasil, que circulan en el mercado regiomontano. La gama alta estaría constituida por los acordeones de dos marcas líderes en este tipo: Hohner y Gabanelli. De Hohner, estarían modelos como el Anacleto, Corona III o varios modelos de la marca Gabanelli. También hay otras marcas italianas (Brilingtton, Dino Baffetti). Su mercado es pequeño pues los precios oscilan entre los 30 mil y 120 mil pesos. Los consumidores de las gamas media y alta son personas que llevan ya varios años con el instrumento y buscan mejorar su ejecución, aumentar la calidad del sonido y empoderar su imagen, en una sinergia entre instrumento y ejecutante.

Otro conjunto de conocimientos se refiere al funcionamiento de las tecnologías de información y comunicación (TIC). Nos referimos a las distintas funciones del celular, aplicaciones para afinación, plataformas de redes sociales. Herbey López considera que las redes sociales son muy necesarias y las usa para promocionarse. Gracias a esto ya mucha gente le contacta incluso desde fuera del estado. Chuy confirma esta importancia y reconoce que representaron un punto clave para lograr el alcance que ahora tiene su negocio. Su caso podría tomarse como un verdadero fenómeno, pues tiene más seguidores que los demás reparadores, conseguidos en un tiempo récord, lo que le ha permitido expandir su negocio a escala regional. Esto nos lleva al tema de las redes y la circulación de los saberes.

---

[12] Libianel Marulanda (2020) reafirma de la siguiente manera el dicho de Martínez: "Igual que tantas fábricas y marcas reconocidas, la Hohner también consiguió capear la crisis de los años ochenta tras reducir los altos costos de su mano de obra, pagada en euros, recurriendo a China. El mercado poco a poco comienza a nutrirse de acordeones hechos en la patria de Mao y la indeseable sopa de murciélago. Por eso vemos hoy en los catálogos de ventas por internet los modelos clásicos como el Corona III, otros de menor costo y nuevo ropaje, como el Hohner Rey Vallenato, el Phanter que valen la mitad de los fabricados en Alemania. Incluso hay una línea no superior a las doscientas unidades, que le rinde tributo a la dinastía de los Zuleta" [famosos intérpretes y compositores de la Costa atlántica colombiana].

En su proceso de aprendizaje, Daniel Martínez comenzó a subir videos a YouTube de lo que hacía. Cuando menos esperó, recibió una notificación de España de alguien que buscaba aprender más del acordeón diatónico en México, por lo que pudieron tener intercambios de saberes sobre las culturas del acordeón en México y Europa. A su vez, esa relación le permitió conocer a una académica panameña, quien le ofreció especificaciones de la afinación del acordeón colombiano. Por su lado, Herbey López ha establecido conexiones en Colombia que le permiten importar piezas fabricadas en ese país, que son más baratas que las originales que se venden aquí y cuya venta deja muy poco margen de ganancia. Por otro lado, Martínez y los hermanos Aguillón reciben constantemente encargos desde Texas, mercado al que atendieron en su momento Santos Aguillón, el padre de éstos, y Rogelio Rodríguez, maestro de este último. Finalmente, en consonancia con lo que se dijo en el apartado anterior, los conocimientos que cuestan más trabajo a los reparadores, porque se tiene con ellos una especie de atracción-rechazo, son todos aquellos vinculados con las tareas de administración.

Como hemos visto hasta aquí, esta red entre reparadores para dar vida a instrumentos a través de su trabajo está condicionada, pero no determinada, por diferentes grados de poder y recursos, como la educación universitaria especializada, la pertenencia a dinastías musicales o la tradición familiar para la reparación.

Conclusiones

En términos de valor, el producto que puede ofrecer el reparador de acordeones se reflejaría, entre otras cosas, en el conocimiento sobre la estructura y el funcionamiento del acordeón; la diversidad y calidad de estos instrumentos y, por tanto, de los problemas comunes y cómo arreglarlos. Su saber incluye las distintas audiotopías que conviven en una megalópolis como Monterrey, es decir, aquellos sonidos vinculados a un sistema de significados que una comunidad revive en sus tradiciones, creencias y rituales. Su experiencia realizando estas labores le da prestigio por los trabajos hechos previamente. Posee y maneja herramientas especializadas que le permiten realizar esa tarea. Finalmente, no sólo tiene piezas o refacciones para sustituir las dañadas, conocimiento de dónde pueden ser conseguidas, sino capacidad para fabricarlas a partir de elementos varios.



Con la evidencia presentada, Monterrey podría ser considerado como un centro regional o nacional de reparación.

El reparador es un técnico/artesano que realiza funciones sociales vitales alrededor del acordeón en la ciudad de Monterrey. Alargar la vida social del instrumento es quizá la principal. Cada vez que los reparadores aplican su conocimiento para volver a hacer funcionar la maquinaria, conseguir de nuevo el surgimiento del sonido o alterarlo deliberadamente a través de los servicios de una estética sonora, reviven un objeto que es expresión simbólica de una identidad sociorregional, que se actualiza a través del diálogo entre lo actual y lo pasado y fortalece la memoria cultural (Ragland, 2019). Simultáneamente, bajo la sensibilidad del capitalismo tardío, su trabajo puede orientarse a personalizar el acordeón a tal grado que podrá hablar por su dueño y ejecutante a través del arte de su acabado y apariencia, con lo cual deja de ser un instrumento hecho en serie, indiferente, indistinto, aunque nuevo.

La labor de los reparadores del acordeón pone al *régimen de valor* en una tensión constante, como ha sugerido Appadurai (1991). Por un lado, es un eslabón importante en la cadena global de las grandes empresas productoras. Reparar puede ser visto como resultado típico del consumo intensivo de las economías capitalistas. Pero, al mismo tiempo, como un acto de resistencia que impide ese mismo consumo intensivo. Los reparadores se caracterizan por el aprendizaje autodidacta y por la construcción de redes de saberes; buscan conocimientos incesantemente a través de la experimentación y práctica constante, así como a través del uso de portales, blogs y redes sociales. Lo anterior contrasta con la ausencia de escuelas especializadas en el acordeón, como la que existe en la ciudad de Querétaro para la construcción, reparación y restauración de instrumentos de cuerda frotada.[13] La ausencia de producción nacional de este instrumento es seguramente una de las razones principales de la existencia de los reparadores. Como dice Victoria Novelo, parte de la explicación de la supervivencia de estos personajes "radica en la capacidad de flexibilidad y adaptación y en las estrategias que han debido desarrollar las unidades

[13] Se puede consultar la oferta académica de esta escuela en Escuela de Laudería en Querétaro, de *Música en México:* https://musicaenmexico.com.mx/escuela-de-lauderia-en-queretaro/, consultado el 30 de noviembre de 2020.

domésticas que especializan a sus miembros en distintas tareas para allegarse ingresos" (Novelo, 2003: 14-15).

La amplia disponibilidad de acordeones, fenómeno que comenzó a ocurrir desde hace veinte años, cuando los instrumentos chinos empezaron a llegar al mercado regiomontano, es otro de los factores que han impulsado el aumento de los servicios de reparación. Varios de nuestros entrevistados han dicho que, si no fuera por la existencia de este tipo de acordeones, no hubieran tenido oportunidad de hacerse de uno sino hasta mucho tiempo después.

23. La acordeonista Rocío Ruiz, y el grupo Las Neri, durante su durante su participación en el 5 Festival de acordeón Hohner



Foto: José Juan Olvera.

En este sentido, mientras algunos sueñan y trabajan para la fabricación de un acordeón mexicano, otros tratan de acoplarse a la realidad global trayendo acordeones chinos de cada vez mayor calidad, vendiendo una marca personalizada. Finalmente, viven en el juego de fuerzas económicas globales, donde las economías centrales están pagando el precio por producir barato en China, a riesgo de ir perdiendo el control de su tecnología. Hoy, los chinos no sólo han inundado el mercado de acordeones, sino que su disponibilidad de gamas media y media alta comienza a preocupar a las grandes compañías, quienes ahora están cada vez más presentes en los festivales de los que se habló al principio de este artículo (ver imagen 23). Uno de los reparadores comenta respecto de este fenómeno: "los chinos sólo están reclamando lo que fue su idea".



Bibligorafía

Appadurai, Arjun (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Ciudad de México: Grijalbo.

Arzaluz, Socorro y Efrén Sandoval (2018). *Cruces y retornos en la región del noreste mexicano en en el alba del siglo XXI*. Tijuana: EL COLEF.



Bates, Eliot (2012). "The Social Life of Musical Instruments". *Ethnomusicology*, vol. 56, núm. 3, pp. 363-395. https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363

Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Blanco, Darío (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental.* Antioquia: Universidad de Antioquia.

Blanco, Darío (2013). *Los colombias y la cumbia en Monterrey. Identidad, subalternidad y mundos de vida entre inmigrantes urbanos populares*. San Nicolás de los Garza: UANL.

Cerutti, Mario y Tania Hernández (2001). "Frontera y desarrollo empresarial en el norte de México (1850-1910)", *Frontera Norte*, vol. 13, núm. especial 2, pp. 283-301.

Contreras, Camilo (coord.) (2010). *Ecos y colores de la colonia Independencia*. Monterrey: CONARTE.

Dawe, Kevin (2012). "The Cultural Study of Musical Instruments", en Martin Clayton, Trevoy Herbert y Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music*. Nueva York: Routledge, pp.195-205.

Díaz, Luis (2016). *Historia de la música norteña mexicana*. México: Plaza y Valdés.

Esquivel Hernández, Gerardo (2015). "Desigualdad extrema en México. Concentración del poder económico y político". Ciudad de México: *OXFAM México.* Recuperado de https://www.oxfammexico.org/sites/default/files/desigualdadextrema_informe.pdf, consultado el 03 de noviembre de 2020.

Fuente, Daniel de la (2015, 3 de mayo). "El otro rey del acordeón". *El Norte*, p. 12

Garza, Luis Martín (2006). *Raíces de la música regional de Nuevo León*. Monterrey: CONARTE.

Godina, Ramiro (2016). "Bajo sextos en Monterrey", en Luis O. Montoya y Gabriel Medrano (coord.), *Historia social de las músicas populares latinoamericanas. Una visión desde México*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, pp. 109-136.

Hernández-León, Rubén (2008). *Metropolitan Migrants. The Migration of Urban Mexicans to the United States*. Los Angeles: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520942462

Hernández Vaca, Víctor (2008). *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Kopytoff, Igor (1991). "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Arjun Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo y CONACULTA, pp. 89-122.

Kies, Thomas (2013). "Artisans of Sound: Persisting Competitiveness of the Handcrafting Luthiers of Central Mexico". *Ethnomusicology Forum,* vol. 22, núm. 1, pp. 71-88. http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2013.775716

Latham, Alisson (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México: FCE.

Lee, Deborah (2020). "Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments", en *Knowledge Organization*, vol. 47, núm. 1, pp. 72-91. https://doi.org/10.5771/0943-7444-2020-1-72.

Libin, Laurence (2009). "Musical Instruments in Cultural Context", en Lucero Enríquez (coord.), *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX.* México: UNAM, pp. 17-33.

Marulanda, Libianel (2020, 11 de mayo). "Oda al acordeón en tiempos de la peste". *El Quindiano*. Recuperado de https://www.elquindiano.com/noticia/18759/oda-al-acordeon-en-tiempos-de-la-peste, consultado el 03 de noviembre de 2020.

Montoya, Luis y Gabriel Medrano de Luna (2018). "El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias". *Acta Universitaria*, vol. 28, núm. 2, pp. 83-100. https://doi.org/10.15174/au.2018.1319

Montoya, Luis (2013). *¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto*. México: INAH-CONACULTA.

Nettl, Bruno (2015). *The Study of Ethnomusicology*. Chicago: University of Illinois Press.

Novelo, Victoria (2006). *La capacitación de los artesanos en México. Una revisión*. México: Plaza y Valdés.

Olvera, José Juan (2005). *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad*. Monterrey: CONARTE.

Ortega y Gasset, José (2000). *Meditaciones de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Alianza.

Pareyón, Gabriel (2006). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. México: Universidad Panamericana. https://doi.org/10.31885/2018.00004





Peña, Manuel (1996). *The Texas-Mexican Conjunto*. Austin: University of Texas Press

Polanyi, Karl (1976). "El sistema económico como proceso institucionalizado". Maurice Godelier (ed.), *Antropología y economía.* México: FCE, pp. 155-178.

Ragland, Cathy (2009). *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*. Filadelfia: Temple University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt14btdjr

Ragland, Cathy (2019). *Sounding the Past while Listening to the Present: Accordion Tuners as Auditory Culture Mediators in Tejano Conjunto Music*. Manuscrito no publicado.

Ramos, Francisco (2016). "El acordeón en San Antonio, Texas (1855-1910)", en Luis O. Montoya y Gabriel Medrano (coords.), *Historia social de las músicas populares latinoamericanas. Una visión desde México*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, pp. 137-158,

Reygadas, José Luis (2012). *Economías alternativas. Utopías, desencantos y procesos emergentes*. México: Juan Pablos/UAM.

Reygadas, José Luis (2002). "Producción simbólica y producción material: metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo". *Nueva Antropología*, vol. XVIII, núm. 60, febrero, 2002, pp. 101-119.

Riis, Morten (2013). "The Media Archaeological Repairman". *Organised Sound*, vol. 18, núm. especial 3, pp. 255-265. https://doi.org/10.1017/S1355771813000228

Rodríguez, Pablo (2001, 21 de Septiembre). *Los microemprendimientos de la Economía Social en la Encuesta Permanente de Hogares* [ponencia en congreso]. *VIII Congreso Argentino de Antropología Social.* Salta, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/5343/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y, consultado el 3 de noviembre de 2020.

Sandoval, Efrén (2012). *Infraestructuras transfronterizas: etnografía de itinerarios en el espacio social Monterrey – San Antonio*. México: CIESAS.

Simonett, Helena (2012a). "Introduction", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Chicago: University of Illinois, pp. 1-18. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037207.001.0001

Simonett, Helena (2012b). "From Old World to New Shores", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Chicago: University of Illinois, pp. 19-38. https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037207.001.0001

Entrevistas

Daniel Martínez, reparador y afinador de acordeones. Entrevistado por José Juan Olvera (trabajo de campo), Monterrey, Nuevo León, 27 de enero del 2016.

Feliciano Rodríguez Montes (*Chanito* Rodríguez), reparador de acordeones. Entrevistado por Alfonso Ayala Duarte (trabajo de campo), Reynosa, Tamaulipas, 12 de agosto del 2016.

Héctor Castillo, vendedor de acordeones. Entrevistado por José Juan Olvera (trabajo de campo), Monterrey, Nuevo León, 27 de enero del 2014.

Herbey López, reparador y afinador de acordeones. Entrevistado por José Juan Olvera (trabajo de campo), Monterrey, Nuevo León, 5 de mayo del 2016.

Jesús Tamez (Chuy Tamez Accordions), reparador/restaurador de acordeones. Entrevistado por Jacqueline Peña Benítez (trabajo de campo), Villa de Santiago, Nuevo León, 2 de diciembre del 2019.

Jhoniván Sáenz, músico, maestro y reparador de acordeones. Entrevistado por Jacqueline Peña Benítez y José Juan Olvera (trabajo de campo), Monterrey, Nuevo León, 4 de febrero del 2019 y 14 de abril de 2020

Ricardo y René Aguillón (hijos del reparador Santos Aguillón, reparadores de acordeones. Entrevistados por José Juan Olvera (trabajo de campo), Monterrey, Nuevo León, 5 de diciembre del 2019.



José Juan Olvera Gudiño es profesor-investigador del CIESAS-Noreste. Sociólogo, maestro en Comunicación, doctorado en Humanidades con especialidad en Comunicación y Estudios Culturales por el Tecnológico de Monterrey. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Ha dirigido el proyecto: "Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: los casos del hip hop y la música norteña", financiado por el CONACYT. Sus publicaciones recientes: 2018. *Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias alrededor de la música popular.* México, Casa Chata, y coordinó el libro colectivo *Economías de la música norteña*. México, Casa Chata, actualmente en prensa.

Jacqueline Peña Benitez es investigadora asociada al CIESAS en la modalidad de becaria de capacitación en técnicas y metodologías de la investigación. Forma parte del proyecto de investigación Muerte y resurrección en la Frontera. Procesos de construcción de la cultura en el noreste de México y Texas, que financió el CONACYT. Es egresada de la carrera de Sociología de la Universidad Autónoma de Nuevo León.



TEMÁTICAS

CONSTRUCCIÓN DE BAJO SEXTOS EN TRES CIUDADES DE COAHUILA, MÉXICO. TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA IMAGEN VISUAL DEL INSTRUMENTO[1]

CONSTRUCTION OF *BAJO SEXTOS* IN THREE CITIES OF COAHUILA, MEXICO. TRADITION AND INNOVATION IN THE VISUAL IMAGE OF THE INSTRUMENT

Ramiro Godina Valerio*

Resumen: Este trabajo aborda la relevancia que tiene la representación visual del bajo sexto en la actual construcción de este instrumento musical en tres ciudades del estado de Coahuila, México. Ésta es resultado de influencias mediáticas, hibridaciones y búsquedas de diferenciación y pertenencia, tanto entre los constructores como en los consumidores. Partiendo de la investigación cualitativa, y específicamente del método etnográfico, esta aproximación se articula a través del concepto de *campo* de Bourdieu para interpretar el diálogo entre tradición e innovación alrededor de la elaboración y el consumo de este icono de la música norteña.
Palabras claves: bajo sexto, representación visual, tradición, innovación, construcción, "música norteña", *campo*.

[1] Perteneciente al proyecto SEP-CONACYT núm. 243073: "Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales de construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas: los casos del hip hop y la música norteña", dirigido por José Juan Olvera.

* Universidad Autónoma de Nuevo León.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 169-194
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 13 de julio de 2020
https://encartes.mx



CONSTRUCTION OF *BAJO SEXTOS* IN THREE CITIES OF COAHUILA, MEXICO. TRADITION AND INNOVATION IN THE VISUAL IMAGE OF THE INSTRUMENT

Abstract: This article covers the relevance of the visual representation of the bajo sexto in the current production of this instrument in three cities of the state of Coahuila, Mexico. This relevance is a result of media influences, hybridizations, differences and belongings, both in builders and in consumers. With qualitive investigation as a starting point, and specifically the ethnographic method, this approach is articulated through Bordieu's concept of field to interpret the dialogue between tradition and innovation surrounding the creation and use of this icon of *norteña* music.

Keywords: *bajo sexto*, visual representation, tradition, innovation, construction, "*norteña* music", field.

Introducción

La música del conjunto norteño[2] (Peña, 1985: 14; Díaz-Santana, 2015: 15) ha pasado de lo regional a lo global, y en este posicionamiento en el *imaginario social*[3] también están sus instrumentos: el acordeón diatónico y el bajo sexto.

La experiencia académica en el tema me permite indicar que la oferta de los bajos[4] se ha incrementado en los últimos años, esto en razón del posicionamiento de la música norteña. El contexto regiomontano lo ejemplifica. Antes se hablaba de las marcas[5] locales,[6] Hernández o Acosta; hoy se tienen opciones como Herrera, Badines,[7] Nápoles, Vega y Marro, además de las respectivas ramificaciones de las primeras.

La expansión de la música norteña y la demanda de bajos se fortalecen en la globalización, en la cual la circulación de información y bienes representa nuevos discursos, dinámicas e interacciones entre los actores alrededor del cordófono, ya que los individuos se apropian de parte de estos flujos y los capitalizan en el instrumento. Desde el primer trabajo

[2] En el noreste mexicano es llamada "música norteña".

[3] Bronislaw Baczko (1999).

[4] Como le llaman los constructores al plural de bajo sexto y sus variantes.

[5] Algunos constructores las tratan así, como algo exclusivo, en un caso han registrado elementos de la construcción.

[6] Lo de "local" es por su residencia, no por su origen.

[7] Este constructor vive en Paracho, Michoacán (2020).

de campo que realicé (2014) hasta el proyecto más reciente,[8] este proceso de apropiaciones se hizo explícito en el papel que desempeña la representación visual del bajo en la actual construcción, donde están presentes la tradición y la innovación.

La importancia del estudio de la representación visual del bajo sexto parte de la poca investigación sobre la música norteña y el instrumento. Al concebir los instrumentos musicales como "sitios de construcción de significado… encarnaciones de creencias y sistemas de valor basadas en la cultura, un legado artístico y científico" (Dawe, 2012: 195), éstos pueden enriquecer la información producida desde otros enfoques y representar, a través de su particularidad, una visión adicional de la realidad.

La importancia de los instrumentos musicales en el fenómeno de la música norteña radica, precisamente, en ser un referente del desarrollo no sólo del género sino de los cambios sociales y económicos de la región norestense, además de aproximarnos a todas esas significaciones que se construyen en sus sonidos, repertorios, técnicas, imágenes y, sobre todo, los rituales en los que participan y que brindan una visión más amplia de la sociedad.

En este trabajo analizo las interacciones de los trabajadores de las maderas desde el concepto de *campo* de Bourdieu, donde tradición e innovación aparecen como estrategias para el posicionamiento de éstos y que tratan así de fortalecer la importancia del estudio del aspecto visual del instrumento.

Desde esta perspectiva se plantea una pregunta principal: ¿qué función o funciones tiene la representación visual del bajo sexto en el *campo* de la construcción de estos cordófonos, y específicamente, las interacciones que en ella se dan entre tradición e innovación? Las preguntas secundarias son: ¿quién o quiénes determinan la representación visual del instrumento?, ¿qué elementos posibilitan la tradición y la innovación en el instrumento?, ¿qué peso específico tiene la representación visual del instrumento en el posicionamiento de un constructor?

Antecedentes del bajo sexto en la academia

Los trabajos académicos sobre la música norteña se remiten a la última década del siglo pasado. En esta producción el bajo sexto ha sido poco abordado.

---

[8] Véase nota 1.



En lo local, los trabajos se ocupan del origen del bajo sexto al norte y sur del río Bravo (Guerrero, 2002: 28-29); aportan datos sobre su construcción y reparación en municipios nuevoleoneses (Ayala 2009:108-109; 2014: 142-143); lo ubican en el siglo XIX, compartiendo datos de bajo sexteros (Garza, 2006: 132-135); lo registran en Monterrey con constructores y casas de música, donde la representación visual del instrumento se expone aunque no como tema principal (Godina, 2014); registran la historia de vida de un bajo sextero (Godina, 2015) y la de un constructor monclovense (Godina, 2018); dan cuenta de la historia reciente del instrumento en Paracho y su relación con el Norte (Godina, 2017); abordan al *Laudero del desierto* a través del concepto de *campo*, perfilando el diálogo entre tradición e innovación (Godina, 2019a); exponen la inmigración y la identidad derivados de la movilidad de los constructores (Godina, 2019b).

En lo nacional, los trabajos consideran al Bajío como masificador del instrumento y proponen el laúd como matriz (Montoya, 2013a: 191-208); abordan su imagen en la construcción social de la música norteña y la *rockerización* en la ejecución del instrumento y en la musicalización de las canciones (Montoya, 2013b: 184-222); abordan su historia y proponen a la guitarra barroca como matriz, además de exponer algunas innovaciones en el instrumento, como amplificación, morfología y ejecución (Díaz-Santana, 2015: 96-104, 130-140; 2016); dan un panorama de su fabricación en Paracho, Michoacán, y proponen cuatro etapas[9] (Hernández, 2014); exponen la migración constructora, los circuitos derivados de ella y sus efectos en la tierra de origen (Hernández, 2017a; 2017b).[10]

En lo internacional, y específicamente en Estados Unidos, se ha abordado la música norteña o algún elemento de ésta.[11] Los trabajos narran, entre otras cosas, su empleo en agrupaciones musicales, su ejecución, y comparten imágenes (Peña, 1985; 1999); abordan la afinación, ejecución e implementación (Ragland, 2009: 53-55); mencionan la afinación, la función musical y el acompañamiento básico de algunos géneros (Madrid,

[9] Sin influencia de la guitarra eléctrica; con influencia de la guitarra eléctrica; el auge del bajo sexto en Paracho, y con temáticas del narcotráfico.

[10] Inicialmente conferencia (2017a); posteriormente, el manuscrito aún inédito fue facilitado por el autor (2017b).

[11] Paredes (1993, 1995), Peña (1985; 1999), Chew (2008), Ragland (2009), Ramírez-Pimienta (2011) y Madrid (2013).

2013: 73-89), y sólo algunos describen la actividad constructora de los mexicanos en suelo estadounidense (McNutt, 1991; Young, 2001).

Metodología y delimitaciones

Ante la breve investigación académica y el sugestivo fenómeno económico que surgió de mi primer trabajo (2014), fui invitado a participar en el proyecto guiado por el doctor Olvera Gudiño[12] para llevar la investigación a una delimitación espacial mayor. De este proyecto derivan mis trabajos posteriores sobre el cordófono.

La primera aproximación la realicé desde el método etnográfico, indagando dos espacios claves: las tiendas de instrumentos musicales y los talleres de construcción de bajos. Consideré estos espacios como puntos de convergencia de proveedores, aficionados a la música y músicos, además de los vínculos comerciales entre ambos espacios. El trabajo de campo se focalizó en abordar a empleados y propietarios, respectivamente. Las actividades principales fueron la entrevista semiestructurada y las observaciones participantes y no participantes.

Esa experiencia confirmó la pertinencia en la selección de los espacios, la investigación cualitativa y el ejercicio etnográfico. Para esta encomienda decidí repetir la metodología, aunque hay que mencionar que inicialmente se asignó un equipo académico para los objetos sonoros. El protocolo genérico dio la pauta en cuanto a temáticas, objetivos y preguntas pertinentes; más adelante se harían las adaptaciones necesarias para cada caso.

Como una descripción general del trabajo de campo, puedo mencionar que me enfoqué en bosquejar los vínculos económicos entre casas de música, constructores y reparadores. En los talleres se abordó a los constructores para conocer así los instrumentos, los perfiles de consumidores, circuitos económicos y demás. Cabe destacar que se tuvo acceso casi a la totalidad de los informantes claves.

La delimitación espacial corresponde a tres ciudades del estado de Coahuila: Saltillo, Torreón y Monclova. La elección de las ciudades obedeció a su índice poblacional e importancia económica. En cuanto a la delimitación temporal, ésta abarca desde la vinculación de los resultados obtenidos en 2016 hasta los correspondientes al año de 2019, incluyendo datos previos (2014).


[12] Ver nota de pie de página 1.



Marco teórico

El bajo sexto es un cordófono relacionado con las músicas de conjunto norteño y tejano que morfológicamente es parecido a la guitarra, con doce cuerdas ordenadas por pares. Las tipologías con diez u ocho cuerdas reciben el nombre de bajo quinto[13] y bajo cuarto, respectivamente. Su ejecución, con plectro, se centra en el acompañamiento del acordeón mediante acordes, marcando bajos y realizando algunos adornos. Armonías, adornos y solos más dinámicos se han presentado en las últimas décadas. Cabe mencionar que, de acuerdo con el musicólogo Curt Sachs, en los cordófonos las cuerdas pueden ser golpeadas con palos, pulsadas con los dedos o con un plectro, tocadas con un arco o (en el arpa eólica, por ejemplo) sonadas por viento (2016: 463).

En cuanto a los artesanos de las maderas, he podido observar que éstos se conciben, entre otras cosas, como carpinteros, ebanistas, constructores y lauderos, y en su mayoría identifican su labor como fabricación.[14] En este sentido, Hernández escribe:

> Laudería es un término europeo que hace referencia al instrumento musical conocido como laúd, ejecutado principalmente durante la Edad Media… En la actualidad [2011], a pesar de que en México no se construyen tradicionalmente laúdes, a los constructores de instrumentos musicales de cuerda se les identifica como lauderos, y al oficio que ejercen se le denomina laudería. Es pertinente decir que el término se usa más en el ambiente académico, porque en el contexto creativo de los pueblos se autonombran guitarreros, ebanistas, carpinteros, artesanos, constructores, etcétera (2011: 237-238).

De aquí la razón para aludir a los trabajadores de la madera como constructores.

Al hablar de los instrumentos, las disciplinas que vienen a escena son la organografía y la organología; sin embargo, como indica Víctor Hernández, cuando se quiere ir más allá de la descripción y los sistemas taxonómicos, estas disciplinas no son suficientes, ya que

[13] Hay un bajo quinto "mixteco", el cual no abordamos en este trabajo.

[14] Idea abordada en mi texto de 2014.

> son muy útiles como herramientas para lograr un primer acercamiento a los instrumentos musicales, pero tiene sus limitantes cuando este investigador se acerca a estudiar sistemas tradicionales donde los artefactos sonoros cumplen funciones metamusicales y pasan de ser objetos materiales a *sujetos, entes, seres* sociales y comunitarios relacionados con la cosmogonía y los particulares contextos rituales (Hernández, 2016: 31).

Una excepción es la propuesta sobre organología de Mantle Hood, quien indica que

> podría incluir no sólo la historia y descripción de los instrumentos, sino también es igualmente importante incluir aspectos olvidados por "la ciencia" de los instrumentos musicales, como las particulares técnicas de *performance*, la función musical, la decoración (diferenciándola de la construcción del instrumento) y una variedad de consideraciones socioculturales (1982: 124 [traducción propia]).

En el bajo sexto, la decoración es una manera de darle unicidad al instrumento, y esto se repite con algunos de los órganos constructivos; se configura así una red de significaciones. Al tener el bajo una dicotomía de signos audibles y visuales, reflexión que emergió al leer un trabajo sobre el mariachi del etnomusicólogo Arturo Chamorro (2006), me inclino por sus signos visuales. Arturo Chamorro indica: "habría que considerar dicha figura [el mariachi] en el mundo de los signos compartidos y consumidos en dos vertientes: 1) la representación visual…, 2) la representación musical" (2006: 91). Empleo "representación visual" para hacer referencia al aspecto visual del instrumento.

Describir la estructuración semiótica de un sistema simbólico con respecto al bajo no es mi objetivo principal en este trabajo, aunque es a través de las significaciones que se dan a sus signos visuales que se tejen las interacciones que me interesa abordar, ya que, "entendida como sistemas en interacción de signos interpretables… la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos [acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales] de manera inteligible, es decir, densa" (Geertz, 2003: 27).

En este sentido, el historiador Carlos Herrejón Peredo habla de un "ciclo de la tradición" que se compone de: a) la acción de transmitir, b) la



acción de recibir, c) el proceso de asimilación, d) la fijación o posesión, e) la transmisión reiterada (1994: 136). En nuestra empresa, lo que se transmite es la representación visual de lo que es un bajo; la acción de recibir da acción al receptor; en la asimilación, la representación visual del bajo es tomada y actualizada por el receptor; en la posesión, la imagen es vista como patrimonio, pero también puede ser enriquecida o modificada; hacer la transmisión nuevamente cierra el ciclo, pero la imagen ya va intervenida, la tradición se va actualizada.

Desde esta concepción, la tradición no queda intacta, y hasta la "innovación" (esos cambios que se hacen a los modelos tradicionales de bajo sextos) es parte de esta transmisión de la tradición. Por lo tanto, la tensión entre tradición e innovación obedece a la que se bosqueja en las interacciones de los constructores, ya que estos términos sirven para distinguir sus trabajos entre sí, aunque ya veremos si realmente es una tensión. De esta manera, y hacia donde apunta mi interés, los términos de tensión e innovación pueden ser analizados como *estrategias de conservación* y *subversión*, pertenecientes al concepto de *campo*, de Bourdieu, quien lo define como

> un espacio de juego, un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico. En este campo particular que es el de la alta costura [en nuestro caso sería el de la construcción de bajo sextos] los dominantes son los que poseen en mayor grado el poder de construir objetos como algo raro por el procedimiento de la firma (la *griffe*); son aquellos cuya firma tiene el precio más alto. En un campo, y esto es una ley general para todos los campos, los que poseen la posición dominante, los que tienen más capital específico, se oponen en numerosos aspectos a los recién llegados (empleo a propósito esta metáfora tomada de la economía), a los que llegaron tarde, los advenedizos que no poseen mucho capital específico. Los que tienen más antigüedad usan *estrategias de conservación* cuyo objetivo es sacar provecho de un capital que han acumulado progresivamente. Los recién llegados tienen *estrategias de subversión* orientadas hacia una acumulación de capital específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de la producción y de apreciación de los productos y, al mismo tiempo, una devaluación del capital que poseen los dominantes (Bourdieu, 1990: 216-217).

Lo interesante sobre el *campo* de la construcción de bajo sextos es saber quiénes son los dominantes, qué o quién los posiciona allí, cuál es su capital específico (aquel que los "recién llegados" anhelan), cómo lo que ellos reconocen como tradición e innovación puede entenderse como *estrategias de conservación* y *subversión*, y por ende, cuál es el peso específico de la representación visual del instrumento en este *campo*.

La representación visual del bajo sexto a través del disco y los medios audiovisuales

Las representaciones sonoras y visuales del bajo sexto se posicionaron, en gran medida, por lo difundido en los medios audiovisuales, y específicamente las industrias del disco y la cinematografía.

La expresión musical del maridaje acordeón-bajo surgió en el campo y pasó a la ciudad, aunque a la cantina y "los gustos más populares" (Ayala, 2004: 147; 2000: 40). Anidaría en espacios que se asumieron como norteños (García, 2006: 239). Cruzó la frontera y llegó a convertirse en un producto de la industria de la grabación texana, esto en los años cuarenta del siglo pasado (Ragland, 2009: 65-73). Ya para la década de 1960, la diáspora de trabajadores mexicanos propició que los circuitos de la musica norteña se extendieran a ambos lados del río Bravo (Ragland, 2009: 61), al grado de ser una industria altamente expansiva y lucrativa en décadas posteriores, con la llegada de los Tigres del Norte (Ragland, 2009: 142). En décadas más recientes, "la norteña" anidará en lugares y culturas tan "exóticas" como la japonesa.[15] En el contexto nacional, se iniciaría la *norteñizacion* musical del país.[16]

Este producto de la industria del disco tuvo impacto en el arte cinematográfico. Imagen icónica sobre la música norteña y el bajo sexto es la aparición de la primera agrupación de esta índole en el celuloide, los Broncos de Reynosa. La aparición primera del tridente norteño acordeón-bajo sexto-tololoche se dio en la película *Calibre 44* (1960), dirigida

[15] Aquí Rogelio Archivo. (6 de mayo 2015) *Los Gatos - "Corazon herido" y "Ojos verdes"*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=sBqpU2zoEJI, consultado el 15 de noviembre 2017.

[16] Como lo propone José Juan Olvera, apoyándose en Alarcón y Camacho (2013: 43-44).



por Julián Soler[17] y protagonizada por el principal icono de "lo norteño", el actor y cantante Eulalio González, *El Piporro*.

Si el hito relacionado con el bajo sexto fue su aparición en los fotogramas de dicho filme, su imagen también se perpetuaría a través de la cubierta del disco LP (Long Play). En este trabajo abordé algunas cubiertas para identificar las tipologías de bajos que quedaron registradas en ellas y su impacto en los actores en torno al bajo sexto, ya que "más que meros embalajes, [las cubiertas] se conciben como contextos activos de mediación cultural que desempeñan un papel crucial en el desempeño de relaciones de comunicación y empatía entre productores (compositores, letristas, músicos y editores), intermediarios culturales (críticos, periodistas, agentes y promotores) y oyentes (consumidores esporádicos y *fans* de determinada estética o grupo musical)" (Quintela y Olivera, 2015: 130).

Una de las imágenes de la agrupación pionera en la grabación, la compuesta por Narciso Martínez al acordeón y Santiago Almeida al bajo sexto, es la que pertenece a una producción realizada sobre las primeras grabaciones por *Folklyric Records* en 1978. En la portada del álbum (ilustración 1) se puede apreciar un bajo sexto de los llamados *de cuerpo completo*.[18] Cabe destacar que, aunque el álbum es de 1978, la imagen debió tomarse, como indica la información, entre 1936 y 1937. El bajo sexto de esta imagen presenta *cordones*[19] en la unión de ambas *tapas*[20] con los *costados*,[21] mientras que los *trastes*[22] sobre el *diapasón*[23] apenas sobrepasan la unión de

---

[17] Película disponible en https://www.youtube.com/watch?v=1lc08aN2x0c, consultado el 25 de junio de 2021.

[18] No presentan *curvas* o *resaques* (cortes que permiten a la mano derecha del músico acceder al registro más agudo).

[19] Pieza-ornamentación que se coloca en la unión de las *tapas* (ver pie de página 22) con los *costados* (ver pie de página número 23). El *cordón* está compuesto por piezas pequeñas de madera que se colocan, una a una, en dicha unión. Esta ornamentación, mayormente, alterna una madera obscura y una clara.

[20] Maderas de mayor dimensión en el instrumento, la frontal y la posterior.

[21] Maderas que unen las tapas.

[22] Piezas de metal que se colocan para la afinación, llamada también *puntuación*.

[23] Aquí, la mano izquierda presiona las cuerdas para producir notas y acordes.





Figura 1. Portada del disco LP *Una historia de la música de la frontera*. Texas-Mexican Border Music Vol. 10. (Ramiro Godina Valerio, San Antonio, Texas, 22 de abril de 2017).

los *costados* con la *tapa* frontal, hacia la *boca*.[24] Adicionalmente, el *puente*[25] parece dibujar lo que los constructores llaman una sugerente *cola de sirena* o *bigote*. De acuerdo con la imagen, las dimensiones de la *caja de resonancia* son generosas.[26] En cuanto a las demás ornamentaciones, no se observan *hilos*,[27] solo una *roseta*,[28] de la cual no se logran apreciar los detalles con nitidez. En lo referente a aditamentos, no hay *micas*[29] ni *pastillas*.[30] Por otra parte, el modelo *cuerpo completo* se replica en los fotogramas de *Calibre 44*, aunque con *filete*[31] en vez de *cordones*, una *roseta* sin *hilos*, una *mica* en color obscuro sin otro objetivo que proteger el instrumento, y la ausencia de *pastilla*. A esta tipología le llaman *bajo tradicional*.

[24] El sonido, tras ser amplificado en la caja de resonancia, se proyecta a través este orificio en la tapa frontal.

[25] Recibe la tensión de ocho, diez o doce cuerdas, según la tipología del bajo, dándoles altura a las mismas. Se coloca en la *tapa* frontal.

[26] Las amplificaciones serían posteriores.

[27] Adornos que acompañan la *roseta* (pie de página siguiente). Largas y delgadas tiras de madera en forma circular, en diámetro mayor que la *roseta*.

[28] Adorno que rodea la *boca* del bajo. Ornamentación mayormente hecha de madera, abulón o concha nácar.

[29] Material plástico o de madera colocado en la *tapa* frontal del instrumento, bajo la cuerda prima. Evita dañar la madera con la acción de la mano derecha del músico al tocar.

[30] Aditamentos para amplificar el sonido, las *pickups*.

[31] Madera delgada que recorre el contorno del bajo en su *tapa* superior. La función principal, antes que ser un atractivo visual, es la de sellar dicha unión.

En la década de los sesenta surge una nueva generación de bajo sexteros, quienes aportarían al instrumento una nueva faceta, la melódica. Quizá el más reconocido, además de Jesús *Chuy* Scott, es Cornelio Reyna. Como bajo sextero de los Relámpagos del Norte participó en varios álbumes,[32] donde aparece con guitarra y bajo *de cuerpo completo*, mientras que en esos mismos años, en sus participaciones fílmicas como en *El ojo de vidrio* (1969),[33] dirigida por René Cardona Jr., y *La venganza de Gabino Barrera* (1967), dirigida por René Cardona, se aprecia un bajo sexto que además de *cordones, mica, puente* con *bigote*, presenta un *resaque*[34] y *pastilla*, esta última en la de Cardona padre.

Este tipo de bajo aparece en la portada del álbum *Cornelio Reyna y los Reyes del Norte En trocitos/ A nadie le digas*, de 1985 (Freddie Records), ya separado de Ramón Ayala, (imagen 2). En la imagen se aprecia el aumento en el número de *trastes*, el *puente* con acabado de *bigote* y la ausencia de la *pastilla*. El bajo con *resaque* cuenta con las tres *micas* que se perfilan como las más usuales hasta ahora. La tipología de bajo es llamada *con resaque*, y se repetiría en muchas producciones posteriores.



Figura 2. Portada del disco LP *Cornelio Reyna y Los Reyes del Norte En trocitos/ A nadie le digas*. (Ramiro Godina Valerio, San Antonio, Texas, 22 de abril de 2017).

[32] Entre otros: *Ya no llores* (DCM, 1964), *Estamos en algo* (Bego, 1968), *Voló la paloma* (Trébol, 1969), ¡Mas…! Con Los Relampagos del Norte (Bego, 1970).

[33] Película disponible en https://www.youtube.com/watch?v=etnm7RfCTWA, consultado el 25 de junio de 2021.

[34] Curvatura del lado de la cuerda primera. Lado convexo al interior, lado cóncavo al exterior. Permite el fácil acceso a las notas más agudas.

La influencia de la guitarra eléctrica sobre este tipo de bajo se cristalizó principalmente a través del *resaque*, las *micas*, la *pastilla* (amplificación) y la ejecución melódica. Para la década de los 90, se consolidaban nuevas figuras en el bajo sexto, como Juan P. Moreno, Salomón Robles y Pepe Elizondo. Ejecución, adornos, implementaciones electrónicas expandían los alcances del instrumento.

El marcado incremento en el acceso a la red de redes, la consolidación de programas televisivos de videos musicales sobre "la norteña" y la circulación y consumo de producciones discográficas en la primera década del nuevo siglo expandieron el horizonte visual, el cual acabaría influyendo en la representación visual del instrumento. Reflejo de lo mencionado son el desarrollo de bajo cuartos, formas poco convencionales en el instrumento (dos y hasta cuatro *resaques*), acabados más llamativos (de pintura a pirograbados), hasta la elaboración de bajos exóticos.[35] Además de los convenios entre músicos y constructores para realizar determinado(s) tipo(s) de bajo sexto(s).[36]

Los constructores y sus instrumentos

Tres son los constructores principales en las ciudades referidas. Reynaldo Alonso Escobar (1949), en Saltillo,[37] Rubén Castillo Hernández (1956), en Monclova, y José Mendoza, *el Laudero del desierto*, en Torreón. Los tres

---

[35] Recomiendo visitar el canal de *YouTube* "El Magallanes". https://www.youtube.com/channel/UcrKKgDM1Ak3ixY7ZIYePX7A, consultado el 26 de junio de 2021.

[36] Como es el caso de la firma Hernández y Pepe Elizondo. Ver Antonio Colores BAJOSEXTOS (2015, 3 de marzo). *Bajoquinto modelo Pepe Elizondo 002* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iGJ9z-63P_k, consultado el 15 de diciembre de 2020.

[37] Yesenia Núñez, de Paracho, tenía poco de haber llegado a Saltillo durante el trabajo de campo. La mencionan como constructora de bajo sextos. En Guitarras Núñez Saltillo (2016), cuenta de Facebook, se promocionan bajo quintos y docerolas. Se aprecian bajo quintos en venta, con dos *resques*, *cordones* y un *puente* con *bigotes* o *cola de sirena*, aunque con una terminación más afilada, incrustaciones en concha nácar al igual que la *roseta,* la cual no cuenta con *hilos*. Las *micas* adornan los cuatro extremos de la tapa superior. Esta tipología dista de los modelos del apartado anterior. https://www.facebook.com/356744864696874/photos/a.356744984696862.1073741827.356744864696874/356744918030202/?type=3&theater, consultado el 15 de noviembre de 2017.

cumplen con esta propuesta de llamarlos constructores, ya que no cuentan con estudios académicos en laudería y ninguno pertenece a una familia de constructores.

Figura 3. Constructor Reynaldo Alonso Escobar con dos de sus tololoches. (Ramiro Godina Valerio, Saltillo, Coahuila, 3 de diciembre de 2016).



Reynaldo Escobar, músico y constructor, recuerda que, cerca de sus veinte años, se inició en la reparación y construcción de instrumentos por necesidad, "me puse a arreglar el tololoche ¡verdad! una vez que se me cayó, más bien, me lo quebró un borrachito y… de ahí empecé a formar un tololoche ¡verdad!... y… instrumentos también, así el bajo sexto".[38] Recibiría apenas alguna instrucción de don Heraclio, constructor de esa misma ciudad que falleció entre 1975 y 1980, y de quien recuerda solamente el nombre. Por otra parte, con estudios en dibujo industrial y una experiencia de 30 años en la rotulación, Rubén Castillo aprendió este oficio de Ángel Hernández, *el Borrado*, cerca del año 2000,[39] quien a su vez aprendió el oficio en sus visitas y compras al constructor potosino Vicente Acosta (padre), radicado en la ciudad de Guadalupe, Nuevo León. Junto con Rubén Castillo, Javier Hernández Castro,[40] hermano de Ángel Hernández, también aprendería esta actividad. En el trabajo de campo observé que hay trabajos donde hacen mancuerna Rubén y Javier, aunque éste, en palabras de Castillo, construye poco. En lo que respecta a José Cuitláhuac Mendoza, única referencia sobre bajos en Torreón al menos hasta el año 2019, tiene estudios de medicina veterinaria y zoo-

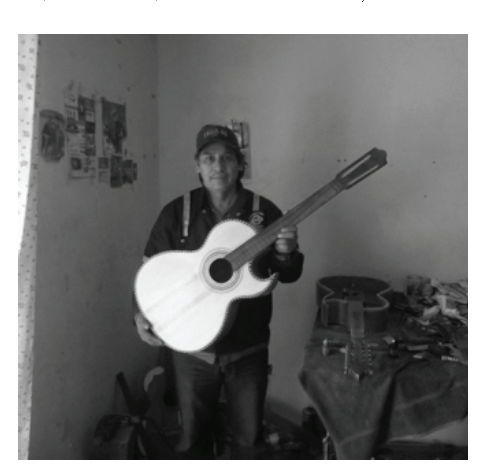
[38] Entrevista personal con Reynaldo Alonso Escobar por Ramiro Godina Valerio, 3 de diciembre de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

[39] A quien reconoce como primer constructor de Monclova, ahora retirado.

[40] Javier Hernández Castro no acudió a la cita pactada para llevar a cabo una entrevista.

tecnia, es guitarrista autodidacta y tiene un padre carpintero. Comenzó en la laudería entre 1998 y 1999, reparando sus propios instrumentos y a través de lo que él llama "prueba y error".

Figura 4. Constructor Rubén Castillo en su taller (Ramiro Godina Valerio, Monclova, Coahuila, 2 de abril de 2016).



En cuanto a la elaboración de bajos con insumos de madererías locales y *plantillas*[41] obtenidas al copiar otros, Reynaldo Alonso Escobar reconoce como limitantes la falta de herramienta, su delicada salud, la limitada inversión de los músicos y el clima (específicamente el tiempo de invierno). Me indicó: "nomás me falta cómo presentarlos bien, que estén bien presentados para que… ya los pueda uno ofrecer".[42] Por este motivo, la reparación de instrumentos resulta más cómoda y común. A pesar de que en el trabajo de campo no contaba con bajos para mostrar, me queda claro que la tipología *con resaque* predomina en Saltillo, ya que el constructor menciona "como en el 90… ya toda *la raza* [los compañeros] quería de *resaque*. Hasta me llevaban a mí bajo sextos para que les hiciera el *resaque*… que *media luna* [*resaque*]".[43] En lo que respecta a la presencia del bajo quinto, el señor Reynaldo indica que este tiene cerca de diez años [cerca del 2006], y es la tipología que más repara ahora. Inclusive algunos músicos le piden adecuar la *cabeza* del instrumento para hacerlo bajo quinto.

Por su parte, comprando maderas a constructores de Monterrey o en negocios de Paracho, Rubén Castillo tiene una actividad constructora más continua, así lo muestran sus publicaciones en su cuenta de Facebook[44]

[41] Documentos, en unos casos moldes, que contienen información para la construcción de instrumentos.

[42] Entrevista personal con Reynaldo Alonso Escobar, *op. cit.*

[43] *Idem.*

[44] Rubén Castillo https://www.facebook.com/profile.php?id=100004947191674. Acceso: noviembre de 2017.





y las interacciones observadas en su taller. Imágenes de agrupaciones y bajo sextos cuelgan de las paredes a manera de representación visual del instrumento para sus clientes.

Aunque en lo sonoro siempre busca una mejora, la relevancia de lo visual queda expuesta cuando dice:

> a mí me traen la foto, y ya lo saco yo a tamaño real y ya todo dibujado, con todo y *paleta* [*cabeza*] con… todo, todo… todo dibujado. Entonces ya de ahí les digo que lo vean, entonces ya les digo. "dime a ver qué cambio quieres, ahorita que está en papel". Entonces ya ellos me dicen: "mira, quiero esto o esto", o dicen "no, así mero [así está bien]".[45]

Esto evidencia la participación del comprador en el diseño final, lo que acentúa su unicidad. En los trabajos observados tanto en Facebook como en el taller predomina la tipología de bajo *con resaque*, siendo una constante el *cordón*, el *puente* de doble hueso y la *roseta* con forma espiga. Destacan los diseños de las *micas*, los cuales realiza sobre papel, y los vuelve únicos al desechar el papel una vez calcado el diseño. En cuanto a las incrustaciones, uno de los bajo quintos del taller contaba con una de acero inoxidable en el *diapasón* con el nombre del comprador,[46] lo que regionalizan al instrumento, ya que AHMSA[47] es la empresa emblema de la ciudad (aunque dicha regionalización fue accidental, porque el constructor sólo quería reducir costos).

Resulta de gran importancia para este trabajo saber que estas características en los bajos de Rubén Castillo tienen una referencia específica. El coahuilense menciona

> a la gente de aquí de Monclova [sus clientes] no le gustan las *rosetas* de concha, porque… haz de cuenta que no quieren saber nada de Michoacán. Este… yo la trabajo a veces, pero para poner el nombre aquí en el *diapasón*, los nombres. Y no… yo no meto nada de concha ni de abulón en los bajo

[45] Entrevista personal con Rubén Castillo por Ramiro Godina Valerio, Monclova, 2 de abril de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

[46] Adicionalmente, el instrumento contaba con una *mica* de madera de diseño propio; dos y lo que él llama *puente* de "Cabecita de toro".

[47] Altos Hornos de México.

> sextos porque siempre ellos… quieren, cómo se llama, que no se parezcan a los de Michoacán, quieren que tengan el tipo así de los Hernández [bajo sextos Hernández, de Guadalupe, Nuevo León], que nomás lleven este… que no lleven nada de concha. Las *rosetas* que sean de espiga y que lleven los *hilos*… los *hilos*… o que se llaman vistas nada más.[48]

Esta narración de Castillo propone una referencia específica para el colectivo de bajo sextetos monclovenses y una contrapartida de ésta. Esto lo abordaré más adelante.

Al igual que el constructor saltillense, Rubén Castillo también se dedica a la reparación de instrumentos. Por otra parte, Castillo apunta que desde hace algunos años (2010 aproximadamente), dentro de los pedidos de los clientes, se incrementó la petición de los dos *resaques*, las "f" en la *tapa*, labrados especiales en las *palas* (*cabeza* del instrumento) y hasta la reducción en el volumen de las *cajas* (cuerpo).

En el caso de José Mendoza, entre 2008 y 2009 comenzó a comercializar sus instrumentos, al considerar que tenían calidad suficiente, aunque primero elaboró guitarras clásicas y de jazz. Algunos aún lo ubicaban como reparador más que como constructor, y aunque no cuenta con una formación académica en laudería, se perfilan tres líneas como base de su propio desarrollo: el análisis de las *plantillas* al copiar, la investigación sobre la construcción de la guitarra clásica y el estudio de la guitarra eléctrica y su evolución.

En cuanto a la construcción de bajos, José Mendoza indica:

> y, sobre todo, trato de darle un aspecto más moderno al instrumento. No trato de hacer el instrumento, el bajo sexto o bajo quinto, tradicional, lleno de demasiada parafernalia, mucho tipo de adornos en concha de abulón. No me gusta a mí, particularmente, recargarlos con tanto este… parafernalia o detalles. Yo estoy más abocado al sonido… y su aspecto exterior viene siendo pues bastante simple. Es más sencillo. Dándole… particularmente su lugar a la vista natural de la madera, a un color más cerrado, con unos pequeños detalles, básicamente. No me ocupo mucho en los adornos. Yo siempre trato de innovar. No me gusta… este… de un punto a la fecha ya no me gusta tanto copiar o reproducción de lo que otros hacen, ya estoy en una fase más creati-

---

[48] *Op. cit.*

> va, en una fase más personal. Ya no… ahorita ya no es tiempo de reproducir, [es] tiempo de innovar, de la creatividad ¡verdad![49]

De acuerdo con estas palabras, José Mendoza está en una etapa creadora, de innovación; su atención se centra en el sonido más que en la imagen del bajo, contrario a lo que él llama bajo *tradicional*, el cual, menciona, está lleno de "parafernalia". Sin embargo, en su cuenta de YouTube[50] se observan algunas contradicciones en los videos donde hace alusión a sus nuevas creaciones.

Al parecer, la representación visual del instrumento tiene un papel importante en sus modelos cuando destaca: las *curvas* y *cuernos* del instrumento derivan de modelos específicos de guitarras eléctricas y modelos propios; la *pala* de la guitarra tiene la marca del constructor, al igual que en el caso de Rubén Castillo; los *puentes* son modelos propios, a los que llama "modelado", "murciélago", "calavera de vaca", "de águila", "sencillo"; también hay los modelos propios de las *micas*; la particularidad de tener su propia *pastilla*, la Pepe Mendoza (que está vinculado principalmente con lo sonoro); los diversos colores alternativos en el instrumento; un sugestivo nombre para cada modelo; el *brazo* delgado y el *atornillado al cuerpo* como rasgo distintivo en sus instrumentos; hace también alusión al tamaño de la *caja*, que él llama *tradicional* o *jumbo*, además de la cómoda altura de las cuerdas. Cabe destacar que también se hace alusión al sonido, pero enfatiza lo visual.

En cuanto a la tradición, desde la visión de José Mendoza ésta aparece como algo estático, mientras que la innovación es seguir el camino, aportar, avanzar. Un retraso generalizado en la entrega de instrumentos, la negación a comprometerse con más pedidos de los que puede realizar, el aviso de "apertura de la agenda" para próximos trabajos, los comentarios favorables sobre sus instrumentos de quienes ven sus videos y la amplitud de su mercado (en varias ciudades de México, Latinoamérica y Estados Unidos) invitan a pensar que sus propuestas son más aceptadas, que la innovación se impone a la tradición, sin embargo, las ventas dependen de muchos factores, no solamente del instrumento en sí.

---

[49] Entrevista personal con José Mendoza, *idem*.

[50] pepemendoza. https://www.youtube.com/channel/UC8yx9ijIbnMMo6vPPTpCfZA/featured. Acceso: noviembre de 2017.

Habría que destacar que algunos de sus modelos rompen con los arquetipos, por ejemplo, de los bajos Hernández, que sirven como referencia para los bajos de Rubén Castillo, ya que algunos no tienen la *roseta* de espiga, algunos no tienen *roseta*, y unos más, ni siquiera tienen *boca*.

Figura 5. Constructor José Mendoza, Laudero Del Desierto, con uno de sus bajos en proceso (Ramiro Godina Valerio, Torreón, Coahuila, 1 de abril 2016).



Articulando y reflexionando a manera de conclusión

La representación visual del bajo sexto se perpetuó a través de los medios audiovisuales, donde surgen las tipologías de bajo *tradicional* y bajo *con resaque*. De acuerdo con los ejemplos citados y las observaciones en los talleres sobre estos bajos, se encuentran los órganos constructivos (algunos son ornamentación) y los aditamentos. En cuanto a los órganos constructivos del bajo tradicional, están: *caja* de *cuerpo completo* grande; *cordones* y *filetes*, los primeros son más comunes; *roseta* de *espiga*; *hilos*; *puente* de *bigote* o *cola* de *sirena*; *cabeza* o *pala* sin incrustaciones. En cuanto a los aditamentos, están las *micas* de diseño sencillo. Podría agregar que las maderas más tradicionales son cedro, nogal y palo escrito, esto en la caja.

Los elementos constructivos del bajo *con resaque* son prácticamente los mismos, la dimensión de la *caja* de resonancia puede reducirse gracias a la amplificación a través de la *pastilla*; *pala* o *cabeza* con la marca del instrumento. En cuanto a los aditamentos: el número de *micas* comenzó a incrementarse, el diseño de éstas se perfeccionó; las *pastillas* comenzaron a ser habituales.

Los rasgos constructivos y sus aditamentos se ampliaron de acuerdo con cada constructor. Con Rubén Castillo, la representación visual del instrumento se hace presente, principalmente, en *puente*, *pala*, la unicidad de sus *micas* y las incrustaciones en el diapasón; por lo demás, se mantiene



en las propuestas ya establecidas. Por su parte, José Mendoza se distingue por sus propuestas, hibridaciones y adaptaciones. En muchos de sus diseños el color uniforme hace impensable el uso de *cordones* y *filetes*; el *brazo* atornillado es único al igual que su *pastilla*; sus modelos específicos de *puentes* y *bajos* le dan una referencia específica dentro de los constructores del noreste mexicano.

Las significaciones de estos signos visuales se comenzaron a construir desde los medios audiovisuales, estableciendo arquetipos como el bajo *tradicional* y el bajo *con resaque,* que para algunos pueden significar identidad y/o pertenencia, como son los clientes de Rubén Castillo, cuando quieren que sus bajos se parezcan a los de Monterrey y no a los de Paracho, mientras que para otros pueden significar algo estático, como en el caso de José Mendoza. La significación se puede incrementar por parte del constructor, aportando algo diferente a su instrumento, pero también por el comprador, participando en su diseño.

En este sentido, el "ciclo de la tradición" propuesto por el historiador Carlos Herrejón Peredo, ahora en el bajo sexto, ha contribuido a comprender que la "innovación" constructora obedece a una transmisión reiterada de una tradición intervenida por quien la recibe y la vuelve a transmitir. La tradición no está contrapuesta con la innovación; se complementan.

Pasando al concepto de *campo,* la construcción de bajos en Coahuila parece tener sentido cuando se le vincula con constructores radicados en Monterrey y su área metropolitana. Primero, porque ninguno de los tres constructores referenció el trabajo de sus colegas; segundo, Reynaldo Alonso Escobar y Rubén Castillo se refirieron a los bajos hechos en la Sultana del Norte, además de la compra de maderas y transmisión de conocimientos, en el caso de Monclova. Esto puede obedecer a: a) la distancia espacial entre las tres ciudades; inclusive hay menos distancia entre algunas de estas ciudades y Monterrey; b) la nula interacción entre los constructores a través de las redes sociales, y específicamente Facebook; c) la relevancia de Monterrey en cuanto a circulación de insumos y como referencia en la construcción de bajos; d) la presencia de los bajos de Vicente Acosta en Saltillo y Monclova.

Pasando a las *estrategias de conservación* y *subversión*, desde esta perspectiva, los constructores coahuilenses parecen asumirse como los *recién llegados*, los que buscan ese *capital específico* que tienen los *dominantes*, como las firmas regiomontanas de Acosta y Hernández. Entre las *estrategias de conservación*

de los *dominantes*, las cuales no se mencionan aquí, están el alto costo, que sus instrumentos sean comprados por artistas renombrados, que sus modelos sean considerados *tradicionales* y la longevidad de la firma. Por otra parte, las *estrategias de subversión* de los *recién llegados*, observadas en el trabajo de campo y en las redes sociales, van desde anunciar que algún artista ha adquirido sus instrumentos, la innovación en la construcción interna y externa, y mencionar que sus instrumentos serán mandados para cierta ciudad o país. El caso que más ejemplifica esta percepción es el de José Mendoza, quien ha encontrado en su innovación una ruta interesante para el posicionamiento de sus bajos, aunque no ha sido fácil:

> [aprendí] batallando un poquito, porque los maestros lauderos son muy celosos de sus conocimientos. Casi, casi, de padres a hijos pasan nada más el conocimiento, y… no todo se aprende en la red… siempre hay secretos en todo esto, y poco a poco los he ido desenmarañando.[51]

El *Laudero del desierto* agrega: “alguien se atreve aquí a innovar… inmediatamente se le van a la yugular… yo, si quiero, al rato hago una guitarra cuadrada, si suena bien ¿por qué no?”.[52]

Finalmente, la representación visual del instrumento tiene como función ser el punto de convergencia de diferentes actores, donde se construye identidad y pertenencia, así como alteridad, donde los constructores y consumidores buscan un instrumento único. Desde esta perspectiva, este rubro visual es más determinante que el sonoro. Determinada por la historia, la búsqueda de lo nuevo del que hace y el que adquiere, la representación visual del bajo ha permitido observar que el *capital específico* del *campo* se articula entre todos los participantes.



[51] Entrevista personal con José Mendoza por Ramiro Godina Valerio, Torreón, 1º de abril de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

[52] Entrevista personal con José Mendoza, *op. cit.*



Bibliografía

Antonio Colores BAJOSEXTOS (2015, 3 de marzo). *Bajoquinto modelo Pepe Elizondo 002* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iGJ9z-63P_k, consultado el 15 de diciembre de 2020.

Aquí Rogelio Archiv (2015, 6 de mayo). *Los Gatos* - "Corazon herido" y "Ojos verdes" [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=sBqpU2zoEJI, consultado el 15 de noviembre 2017.

Ayala, Alfonso (2000). *Desde el cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*. Monterrey: Herca.

Ayala, Alfonso (2004). *Breve historia gráfica de la música en Monterrey.* Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Ayala, Alfonso (2009). "Música popular", en Hernán Palma y Mesa Espinoza (coord.), *Anáhuac*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp.115-153.

Ayala, Alfonso (2014). "Música popular", en Hernán Palma y Mesa Espinoza (coord.), *Santiago.* Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp. 113-143.

Bronislaw, Baczko (1999) [1984]. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas.* Buenos Aires: Nueva Visión SAIC

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Chamorro, Jorge A. (2006). *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses.* Guadalajara: Las Culturas Populares de Jalisco.

Chew, Martha (2008). *Los corridos en la memoria del migrante*. México: Eón y University of Texas at El Paso.

Dawe, Kevin (2012). "The Cultural Study of Musical Instruments", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (ed.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 195-205.

Díaz-Santana, Luis (2015). *Historia de la música norteña mexicana*. México: Plaza y Valdés.

Díaz-Santana, Luis (2016). "El bajo sexto: símbolo unificador cultural en la frontera México-Estados Unidos". *Acta Musicológica,* vol. 88, núm. 1, pp. 49-62.

García, Raúl (2006). "La música tradicional en el noreste de México", en Isabel Ortega Ridaura (coord.), *El Noreste, reflexiones*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 233-239.

Garza, Luis, (2006). *Raíces de la música regional de Nuevo León*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Geertz, Clifford, (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Godina, Ramiro (2014, 5 de diciembre). "Constructores de bajo sextos en Monterrey. Mi aproximación primera". Las Primeras Jornadas sobre la Música Norteña Mexicana, del 1er Congreso Internacional del Folclor GUANAJUATO 2014, El folclor y la música norteña tradicional. Simposio llevado a cabo en Universidad de Guanajuato.

Godina, Ramiro (2015, 10 y 12 de septiembre). "Reflexiones sobre las itinerantes andanzas de Jorge Loayzat y su bajo sextonombre abreviado". *Second International Conference on Mexican Norteña Music*. Simposio en St. Lawrence University. Canton, Nueva York,

Godina, Ramiro (2017, 5 a 7 de octubre). "El bajo sexto parachense y su presencia en el noreste mexicano y el sur de Texas. Una aproximación etnográfica a la economía del instrumento". *XIII Foro Internacional de Música Tradicional. Migración, braceros y mojados; fusiones y nuevas creaciones*. Simposio en Museo Nacional de Antropología, México.

Godina, Ramiro (2018). "Construcción de bajo sextos en Monclova, Coahuila. El caso del maestro Rubén Castillo", en Luis Diaz-Santana (coord.), *La investigación musical en las regiones de México*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas / Texere Editores, pp. 113-122.

Godina, Ramiro (2019a)."The *Laudero del desierto* and his place in bajo sexto construction field", en Paula de Guerra y Thiago Pereira (ed.) *Keep It Simple, Make It Fast. An Approach to Underground Music Scenes (vol. 4)*. Oporto: Universidade do Porto, pp. 256-267.

Godina, Ramiro (2019b). "Bajo Sexto Construction in North-East Mexico and Southern Texas: Cases of Immigration and Identity", en Gisa Jähnichen (ed.), *Studia intrumentorum musicae populares (new series) VI. Series of the ICTM Study Group on Musical Instruments*. Berlín: Logos, pp. 101-112.

Guerrero, Héctor (2002). "Nuestros instrumentos. Apuntes sobre el bajo sexto". *Música en Monterrey, Revista de Divulgación y Guía Musical*, vol. 1, núm. 5, pp. 28-29.

Guitarras Núñez Saltillo Casa Luthier (2016, 16 de diciembre). *Post* de Facebook [fotografía]. Recuperado de https://www.facebook.





com/356744864696874/photos356744696862.1073741827.356744864 696874/356744918030202/?type=3&theater, consultado el 25 de junio de 2021.

Hernández, Víctor (2011). "Laudería tradicional de la cuenca del Tepalcatepec. Una historia que se empieza a construir", en Esteban Barragán López, Raúl Eduardo González Hernández y Jorge Amós Martínez (ed.), *Temples de la tierra. Expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec.* Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 237-252.

Hernández, Víctor (2014, 28 a 30 de mayo). "Los fabricantes de bajo sextos en Paracho, Michoacán". *Coloquio Internacional sobre la Música Norteña Mexicana*, Tacámbaro, Michoacán,

Hernández, Víctor. (2016). *La mata de los instrumentos musicales huastecos. Tequitote, San Luis Potosí.* Zamora: El Colegio de Michoacán.

Hernández, Víctor (2017a, 5 a 7 de octubre). Los guitarreros migrantes de Paracho, Michoacán. *XIII Foro Internacional de Música Tradicional. Migración, braceros y mojados; fusiones y nuevas creaciones*, Museo Nacional de Antropología, México

Hernández, Víctor (2017b). *Bajosextero. Los constructores de bajo sexto y bajo quinto en Paracho*, *Michoacán.* Manuscrito inédito facilitado por el autor.

Herrejón, Carlos (1994). "Tradición, esbozo de algunos conceptos". *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. 15, núm. 59, pp.135-149.

Hood, Manlte (1982 [1971]). *The Ethnomusicologist.* Ohio: Kent State University.

Johnson, Henry (1995). "An ethnomusicology of musical instruments: form, function, and meaning". *Jaso*, vol. 26, núm. 3, pp. 257-269. Recuperado de https://www.anthro.ox.ac.uk/sites/default/files/anthro/documents/media/jaso26_3_1995_257_269.pdf, consultado el 2 de diciembre de 2020.

Madrid, Alejandro (2013). *Music in Mexico. Experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press.

McNutt, James (1991). "Miguel Acosta, instrumentista", en Joe S. Graham (ed.), *Hecho en México. Texasmexican Folk Arts and Crafts*. Denton: UNT, pp. 172-187.

Montoya, Luis (2013a). "El bajo sexto es del Bajío mexicano", en Luis Omar Montoya Arias (coord.), *¡Arriba el Norte…! Música de acordeón y*

bajo sexto, t. 1. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 191-208.

Montoya, Luis (2013b). "El uso de la imagen en la construcción social de la música norteña mexicana", en Luis Omar Montoya Arias (coord.), *¡Arriba el Norte…! Música de acordeón y bajo sexto*, t. 2. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 184-222.

Olvera, José (2013) "La radio en la construcción social de la música norteña mexicana", en Luis Omar Montoya Arias (coord.), ¡Arriba e*l Norte…! Música de acordeón y bajo sexto*, t. 2. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 32-59.

Paredes, Américo (1993). *Folklore and Culture on the Texas Mexican Border*. Austin: CMAS Books / University of Texas at Austin.

Paredes, Américo (1995). *A Texas-Mexican Cancionero. Folksongs of the lower border*. Austin: University of Texas Press.

Peña, Manuel (1985). *The Texas-Mexican Conjunto. History of a working-class music,* Austin: University of Texas Press.

Peña, Manuel (1999). *Música Tejana. The Cultural Economy of Artistic Transformation*. Austin: College Station/Texas a&m University Press.

Quintela, Pedro, y Oliveira, Ana (2015). "Capas de discos, estética, intervenção e resistencia: una aproximação à sociología pelo visual", en Paula Guerra (org.), *More than loud. Os mundos dentro de cada som.* Oporto: Edições Afrontamiento.

Ragland, Cathy (2009). *Música Norteña. Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Filadelfia: Temple University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt14btdjr

Ramírez-Pimienta, Juan (2011). *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcotráfico.* México: Planeta.

Sachs, Curt (2016 [1940]). *The History of Musical Instruments*. Mineola: Dover Publications.

Young, Ron, (2001 [1987]). "Macías. The Stradivarius of Bajo Sextos", en Juan Tejeda y Avelardo Valdez (ed.), *Puro conjunto. An album in words and pictures.* Austin: CMAS Books y University of Texas at Austin, pp. 1-12.

Referencias digitales

Entrevistas y comunicaciones personales

Entrevista personal con José Mendoza, por Ramiro Godina Valerio,





Torreón, 1º de abril de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

Entrevista personal con Rubén Castillo, por Ramiro Godina Valerio, Monclova, 2 de abril de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

Entrevista personal con Rubén Castillo, por Ramiro Godina Valerio, Monclova, 16 de diciembre de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

Comunicación telefónica personal con Rubén Castillo, por Ramiro Godina Valerio, 4 de mayo de 2017.

Entrevista personal con Reynaldo Alonso Escobar, por Ramiro Godina Valerio, 3 de diciembre de 2016. Audio en posesión de Ramiro Godina Valerio.

Ramiro Godina Valerio es licenciado en Música e Instrumentista (guitarrista) y Maestro en Artes por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Su investigación se centra en el mariachi y la música norteña, de esta última ha profundizado en el bajo sexto. Ha participado en actos académicos en el ámbito local, nacional e internacional, de los que destacan el Coloquio Culturas musicales de Monterrey y Nuevo León (2014); Coloquios Internacionales sobre el Mariachi, en Jalisco, México (2013, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019), KISMIF International Conference (2018), en Oporto, Portugal y el 22nd Symposium of ICTM (2019), en Lisboa, Portugal. Sus escritos se han publicado bajo sellos como el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, la Universidad de Zacatecas, el Colegio de Jalisco y la Universidad de Oporto. Actualmente se desempeña como maestro en la Facultad de Música de la UANL.



REALIDADES SOCIOCULTURALES

"SUS MIRADAS EN NUESTRA MEMORIA". EL *GRAFFITI* COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA FRENTE A LAS DESAPARICIONES FORZADAS EN LA ZONA DE CÓRDOBA-ORIZABA

"THEIR GAZES IN OUR MEMORY". GRAFFITI AS A DISCURSIVE STRATEGY IN THE FACE OF FORCED DISAPPEARANCES IN THE CÓRDOBA-ORIZABA AREA

Celia del Palacio*
David Humberto Torres García**

Resumen: Este artículo se ocupa de presentar los murales sobre los jóvenes desaparecidos en la región Orizaba-Córdoba del estado de Veracruz, donde la desaparición forzada ha sido un grave problema desde hace años. Se analiza el trabajo elaborado por el artista Aldo Daniel Hernández, *Fise*, como un acto de resistencia por parte de las madres del Colectivo, como una lucha contra el olvido y la impunidad, situándolo en su contexto y analizando las reacciones de autoridades y sociedad. Se realiza el análisis a partir del marco teórico de la sociología del arte propuesto por García Canclini (2006) y retomado por Salazar (2011) para murales en Ciudad Juárez, enfocado en el proceso de organización para la creación de dichas obras, el marco ideológico que pudo condicionarlas y las estrategias discursivas visuales aplicadas. Se hace visible una lucha discursiva entre las víctimas que pretenden visibilizar la injusticia y preservar la memoria y otros actores que pretenden silenciarlas.

Palabras claves: violencia en Veracruz, desaparición forzada, arte callejero, resistencia, luchas por la memoria.

* Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Universidad Veracruzana.

** Universidad Veracruzana.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 195-226
Recepción: 7 de agosto de 2020 • Aceptación: 9 de noviembre de 2020
https://encartes.mx





"THEIR GAZES IN OUR MEMORY". GRAFFITI AS A DISCURSIVE STRATEGY AS A RESPONSE TO FORCED DISAPPEARANCES IN THE CÓRDOBA-ORIZABA REGION

Abstract: This article analyses the murals on disappeared youngsters in the Orizaba-Córdoba region in the state of Veracruz, where forced disappearances have been a serious problem for years. We analyze the work of the artist Aldo Daniel Hernández "Fise", as an act of resistance of the mothers, members of the victims collective, as a struggle against oblivion and impunity, placing them in their context and analyzing the reactions of authorities and society. This approach is carried out with the theoretical framework of the sociology of art as applied by Salazar (2011) on murals of Ciudad Juárez, inspired by the original framework by García Canclini (2006). It focuses on the process of organization for the creation of these art works, the ideological framework that allowed the conditions for their creation, and the visual discursive strategies applied. A discursive struggle becomes visible amongst the victims that intend to draw attention to the injustice they suffer and the preservation of memory, and other political and social actors who try to silence them.

Keywords: violence in Veracruz, forced disappearance, street art, resistance, struggles for memory.

INTRODUCCIÓN

El estado de Veracruz ha sufrido históricamente conflictos que se han resuelto de manera violenta desde hace varias décadas (Velázquez, 1985), y vive actualmente una ola de violencia que se manifestó a partir del 2006 con la lucha de grupos criminales por el territorio (Olvera, Zavaleta y Andrade, 2012 y 2013).

Frente a este panorama, artistas, activistas, académicos, luchadores sociales e integrantes de colectivos de diversa índole han llevado a cabo trabajos artísticos dentro y fuera del estado para visibilizar lo que acontece en Veracruz, reivindicar sus luchas, increpar a las autoridades y concientizar a una gran parte de la sociedad que la mayoría de las veces se muestra indolente. Aunque esas manifestaciones de resistencia desde el arte en el contexto de violencia y de desigualdad social que prevalece en Veracruz son numerosas, sólo algunas han sido analizadas en la academia. La música y las letras del jaranero y rapero Josué Bernardo Marcial Santos, *Tío Bad*, en el sur del estado, han sido abordadas desde el enfoque de la lucha por la conservación de la tradición por Juan Carlos López (2016). El experimento de teatro social llevado a cabo en Amatlán, pueblo donde el grupo de mujeres internacionalmente conocidas como Las Patronas han

sido apoyo constante de los migrantes que viajan sobre el tren llamado *la Bestia* desde la frontera con Guatemala hasta la ciudad de México, cruzando el estado de Veracruz, ha sido analizado por Flores Valencia y Ramírez Arriola (2016). Las intervenciones virtuales a edificios del puerto de Veracruz realizadas por Bruno Ferreira en sus *Postales desde el infierno jarocho* fueron analizadas por Villarreal (2016). Pero existen otras que no han sido tocadas por la academia, como los murales con los rostros de jóvenes desaparecidos en Orizaba, materia de este artículo.

El presente trabajo pretende analizar una expresión artística por la que atraviesan demandas políticas y sociales en el estado. En el caso de los murales pintados en Orizaba, el artista *Fise*, a petición del Colectivo de Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, pretendió visibilizar el grave problema de la desaparición forzada en la región.

A manera de hipótesis, planteamos que dichos murales son un artefacto de construcción de memoria que los integrantes del Colectivo mantienen y reconstruyen sobre sus seres queridos, y como obra de arte puede sensibilizar a personas ajenas a la problemática. El silencio es un elemento fundamental que se impone a las personas que han sufrido estas experiencias de violencia, buscando el olvido personal y social de estas injusticias. El arte –en particular el arte público– tiene un papel fundamental para romper el silencio y desbloquear esta imposición de olvido. Asimismo, es importante señalar que al organizar la elaboración de un mural en la ciudad y en las cercanías de los lugares donde se cometieron los actos criminales, las madres están estableciendo un discurso contrahegemónico en un espacio de disputa por el sentido.

Marco teórico y herramientas metodológicas

Los murales se conciben como instrumento pedagógico crítico, como potencializadores de esperanza con relevancia emancipadora en contextos violentos o con profundas desigualdades sociales (Salazar, 2011). Con una tradición de larga data, el mural situado en un espacio público puede tener diversas intenciones, ya sea pedagógicas o de crítica social, y sus intenciones dependen de quién los hace, quién los encarga, quién los costea. Todas las características de producción de estas obras tendrán influencia en la intención y el contenido. Basta con hacer un breve recuento de los murales de Diego Rivera, Orozco o Siqueiros, que buscaron impulsar el



nacionalismo posrevolucionario, financiados por el nuevo régimen político (Feria y Lince Campillo, 2010; Ramírez Rodríguez, 2013).

El *graffiti*, por otro lado, ha merecido múltiples interpretaciones (Castelman, 2012; Bansky, 2005; Gándara, 2007) como estrategia de intervención en el espacio público por parte de jóvenes (en su mayoría) que, a través de esas narrativas textuales y visuales, pretenden comunicar(se), vincularse y transmutarse, conteniendo muchas veces demandas étnicas, de clase, nacionalistas o de otra índole (Valenzuela, 2012) para ofrecer reflexiones desde el arte tendientes a la transformación de quien lo vea (Banksy, 2005).

El autor de los murales de los que hablaremos aquí, Aldo Hernández, *Fise*, se considera grafitero y así ha consolidado su carrera. Sostenemos que los murales que serán analizados contienen varias características de esta forma de expresión artística: se hicieron, como señala Gándara (2007), en un espacio tomado –al menos uno de ellos–, un espacio no dedicado a ese fin, que aunque al principio contó con la autorización de sus administradores, posteriormente sería borrado al no considerarlo conveniente. Es también un contradiscurso dirigido a un "no consumidor". Es cierto que no fue una actividad clandestina, sin embargo habría que matizar que el *graffiti* en algunos lugares de México se ha realizado con el apoyo de autoridades en espacios cedidos por ellas. Por más que algunos grafiteros consideren este hecho indigno, ello no elimina las otras características que muestran su carácter controversial y trasgresor (Anaya, 2002; Hernández Sánchez, 2003).

El encuentro entre lo efímero y lo permanente está presente en los murales analizados. En este caso, el nombre mismo que las familias de los desaparecidos pusieron a los murales, y que aquí se retoma en el título, es significativo: la mirada de sus hijos desaparecidos pretende hacerse permanente y cuestionar a los transeúntes. También señala Gándara (2007) la cercanía de esta forma de expresión con los movimientos sociales, como es el que aquí se estudia, como una especie de reacción a los gobiernos autoritarios.

Esto se vuelve particularmente importante en un contexto de inseguridad, violencia y miedo como lo fue y sigue siendo el estado de Veracruz. El *graffiti* debe verse como un acto de rebelión y de resistencia frente a otras estrategias visuales implementadas desde el poder, por ejemplo anuncios espectaculares producidos y pagados por los gobiernos, notas periodísticas

que espectacularizan la violencia y boletines gubernamentales que criminalizan y revictimizan a las personas desaparecidas y a sus familias (Aracely Salcedo, entrevista noviembre de 2018; Del Palacio, 2018 y 2020).

Por lo expresado en los párrafos anteriores, además de los materiales usados (aerosoles), reconocidos como materiales para *graffiti*, retomamos este concepto, por más que las madres los hayan llamado "murales". De hecho, *graffiti* y mural no deben considerarse como una dicotomía excluyente (Garí, 1995).

Es importante recalcar que no abordaremos esta forma de arte desde los modelos semióticos que llevan a analizar la obra por sí misma, ni aquellos que se centran en las características estéticas. Nos basamos en la propuesta teórica sobre sociología del arte de García Canclini (2006), retomada por Salazar (2011), ya que éste la usa específicamente para estudiar los murales callejeros en Ciudad Juárez, lugar golpeado por la violencia criminal. Es un objeto de estudio muy cercano al que se analiza en este artículo. Dicha propuesta privilegia el contexto y las relaciones que se entablan en la elaboración de las producciones artísticas. Se compone de los siguientes elementos de análisis: 1) los medios de producción: recursos y materiales que permiten la producción artística, procedimientos para generarla y los espacios de producción, divulgación y consumo; 2) las relaciones de producción, que involucran "las múltiples ubicaciones que se establecen entre los actores que participan en el complejo proceso de producción-divulgación-consumo de la obra artística" (Salazar, 2011: 270): artistas, público y medios de divulgación; 3) el marco ideológico que "condiciona la producción artística a sistemas de representación establecidos" (Salazar, 2011: 270); y 4) las estrategias discursivas: las prácticas y narrativas desde las que los actores –artistas y público– "resignifican la producción artística a partir de negociar, oponerse, apropiarse, desde posiciones específicas, las reglas provenientes del nivel de la formación discursiva y el juego establecido en los campos de discursividad" (Salazar, 2011: 271). Lo usaremos de manera explícita en el texto, como se indica en el siguiente párrafo y se hace visible a lo largo del artículo.

En las siguientes páginas se busca contestar las siguientes interrogantes: ¿Cómo fue el proceso de creación de los murales? ¿Cómo representan estas dos obras relacionadas entre sí la problemática de las desapariciones en la zona conurbada de Córdoba-Orizaba? ¿Cuáles fueron las respuestas de las autoridades y de la ciudadanía? Para ello, siguiendo la estrategia



teórica propuesta, elaboraremos un análisis de 1) la organización para la realización de los murales: las relaciones de producción, 2) los medios de producción, 3) el marco ideológico que condicionó la producción artística y 4) las estrategias discursivas desde las cuales los actores y el público resignifican dicho producto artístico (Salazar, 2011: 270-271). A pesar de que el consumo es uno de los elementos planteados en la propuesta teórica arriba señalada, no pudo realizarse un acercamiento etnográfico a la recepción de la obra en la vía pública porque cuando se escribió este artículo, los murales ya habían sido borrados desde hacía tiempo y la violencia y la pandemia de COVID-19 impidieron que se regresara a Orizaba a hacer indagaciones entre la población. Queda pendiente un estudio sobre la recepción de estos murales por los habitantes de Orizaba e incluso entre algunos de los actores, por ejemplo, que insistieron en borrarlos. Éstas son las mismas razones por las que no tomamos las fotografías nosotros mismos y recurrimos al acervo de Aracely Salcedo, quien ha documentado todo el proceso. Nos limitamos aquí a recoger los testimonios sobre las estrategias discursivas desde las que los actores que pudimos entrevistar resignifican los murales y lo que ellos nos refirieron respecto a la recepción del público.

No es el objetivo de este artículo profundizar en la parte estética de los murales ni los posibles significados de los colores o la manera en que las figuras fueron representadas, más allá de lo meramente descriptivo. Este artículo no se refiere al análisis del arte mismo, sino a la necesidad de las familias de las víctimas de acudir a esta expresión para visibilizar su tragedia y sensibilizar a la población sobre ella, así como a las relaciones que se establecieron para ello.

Así, para responder a las interrogantes planteadas con el marco teórico propuesto, se analizaron las entrevistas previamente realizadas en octubre de 2018 y en julio de 2020 a algunos de los actores directamente involucrados en este proceso: el artista plástico *Fise* y la coordinadora del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, Aracely Salcedo, además de la abogada Anaïs Palacios, así como entrevistas a varios miembros del Colectivo por Soto en 2018. También se tomaron en cuenta las notas periodísticas publicadas sobre el tema, así como las fotografías de los murales analizados, algunas de ellas publicadas por los medios de comunicación y otras proporcionadas por la propia Aracely Salcedo.



Contexto político y social de Veracruz. Los desaparecidos

Veracruz es un estado mexicano en la costa del golfo de México, con una extensión de 71 826 kilómetros cuadrados, que equivale al 3.7% de la superficie del país, con 8.1 millones de habitantes, por lo que ocupa el tercer lugar en población. Tiene 212 municipios y cinco ciudades con más de 200 mil habitantes. 58% de la población se encuentra en situación de pobreza y 17.2% en pobreza extrema. El índice de analfabetismo es de 9%, y 55% de la población tiene sólo la educación primaria terminada (inegi, 2016). Veracruz fue gobernado durante 88 años por el Partido Revolucionario Institucional (pri). El último de los gobiernos priístas, presidido por Javier Duarte de Ochoa (2010-2016), estuvo caracterizado por la corrupción generalizada, el silenciamiento de periodistas (20 de ellos fueron asesinados) y el crecimiento de la violencia debido a la lucha por el territorio entre varios grupos del crimen organizado (Del Palacio, 2018).

En el periodo del gobernador Fidel Herrera Beltrán (2004-2010), antecesor directo de Duarte, los Zetas, uno de los grupos más sanguinarios del crimen organizado, que se originó en el estado de Tamaulipas como brazo armado del Cártel del Golfo (Correa-Cabrera, 2018), se estableció en territorio veracruzano y generó crecientes niveles de violencia criminal bajo un pacto con el gobierno y diferentes fuerzas policiacas locales. Durante la administración gubernamental de Javier Duarte de Ochoa se permitió la entrada –de mano del gobierno federal– al Cártel Jalisco Nueva Generación, organización criminal surgida en 2007 a raíz de la división del Cártel de Sinaloa comandado por Joaquín Guzmán Loera, *el Chapo*, lo que detonó un conflicto interno con un notable aumento de la violencia criminal y una crisis humanitaria que continúa hasta ahora, como prueban numerosos estudios sobre la región, entre muchos otros los de Olvera (2018: 48-49) y Olvera, Zavaleta y Andrade (2012 y 2013). Esta mínima explicación de la presencia de grupos criminales y su connivencia con los gobiernos estatales es fundamental para entender el fenómeno de la desaparición forzada en el estado y la falta de movilización de las autoridades en el periodo estudiado, lo cual llevó a las familias a buscar mecanismos alternativos de visibilización y procuración de justicia.

No es posible en este artículo hacer un recorrido, por más que sea brevísimo, de la situación de la desaparición forzada en México, sus causas y su crecimiento en los últimos años. Podemos señalar que este fenómeno



no es nuevo, cobró relevancia durante la llamada Guerra Sucia en los años 70, cuando se llevó a cabo con mayor intensidad en las zonas rurales del estado de Guerrero como parte de las acciones de contrainsurgencia del ejército contra grupos rebeldes armados (Ovalle, 2019; González Villareal, 2012). Posteriormente resurgió a raíz del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 en Chiapas, y a partir de la declaración de guerra contra las drogas por parte del entonces presidente Felipe Calderón en 2006, este fenómeno se ha generalizado a lo largo y ancho del país (González Villarreal, 2012; Guevara Bermúdez y Chávez Vargas, 2018).

Las cifras de desaparecidos en Veracruz varían de una fuente a otra. De acuerdo con el CENAPI[1] se registran 1 164 desaparecidos entre 2006 y 2018; el RNPD[2] registra 726 casos entre diciembre de 2006 y enero de 2018 y el RPPD[3] afirma que desaparecieron 2 433 personas entre enero de 2006 y diciembre de 2016 (Soto, 2018). Estas cifras son cuestionadas por los colectivos de familias de víctimas existentes en el estado, quienes calculan una cifra negra mucho más alta (IMDHD, 2019).[4] Las causas de esta cifra negra son varias: durante los años 2017 y 2018 la Fiscalía no proporcionó datos de personas desaparecidas en Veracruz (Soto, 2018) y, por otro lado, está el hecho de que muchas familias han preferido no denunciar, por mie-

[1] Centro Nacional de Planeación, Análisis e Información para el Combate a la Delincuencia de la Procuraduría General de la República (PGR).

[2] Registro Nacional de Personas Desaparecidas, dependiente del Sistema Nacional de Seguridad Pública.

[3] Registro Público de Personas Desaparecidas, dependiente de la Fiscalía General del Estado de Veracruz.

[4] Hasta 2020, se tiene conocimiento de los siguientes colectivos de familiares de víctimas de desaparición en Veracruz: Familiares en Búsqueda María Herrera, Por Amor a Ellos, Colectivo por la Paz Xalapa, Buscando a Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas Veracruz, Familiares Enlaces Xalapa, Buscando Corazones Perdidos, Colectivo Solecito Veracruz, Córdoba y Cardel; Red de Madres Veracruz, Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, Madres en Búsqueda Coatzacoalcos, Madres en Búsqueda Belén González y Búsqueda Colectiva Coatzacoalcos Zona Sur (IMDHD, 2019). Queda aún pendiente un estudio a fondo de estos grupos que varían en número de integrantes, capacidad de organización y alcances. Pueden citarse hasta hoy los trabajos de Teresa Villarreal (2014 y 2016), además de los ya mencionados de IMDHD (2019) y Soto (2018).



do no sólo a los delincuentes, sino también por temor a ser criminalizados por las autoridades.[5]

En los municipios aledaños a las zonas urbanas de Córdoba y Orizaba, las mismas fuentes registran los casos siguientes: CENAPI, 76 (IMDHD, 2019); RNPED, fuero común, 73; RNPED, fuero federal, 24; y RPPD, 261 (Soto, 2018), aunque esta información no coincide con los registros del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba, que a la fecha apoya a más de 370 familias de la región (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018). No en vano al territorio situado entre Córdoba, Xalapa y Veracruz se le ha llamado "el Triángulo de los Bermúdez", en alusión al "Triángulo de las Bermudas", zona mágica donde se dice que aviones y barcos desaparecen. La denominación deriva del apellido del entonces Secretario de Seguridad Pública Estatal, Arturo Bermúdez Zurita (Andrés Timoteo en Siscar, 2014), señalado de ser responsable o cómplice de muchos de los casos de víctimas de desaparición.

Mapa 1. México, zona centro del estado de Veracruz, región Córdoba-Orizaba

Fuente: INEGI. Mapa base: Satélite de Google.

[5] En una entrevista televisada, Aracely Salcedo afirmaba que en 2015 se calculaba que sólo había una denuncia por cada seis desapariciones (Rompeviento TV, 2015).



Los casos que el Colectivo tiene a su cargo no sólo abarcan los municipios de Orizaba y Córdoba, sino varios de la zona de las altas montañas e incluso de la zona metropolitana del puerto de Veracruz. Esta región ha estado históricamente marcada por el trasiego de mercancías legales e ilegales entre la costa y el centro del país. Es también un paso obligado para los migrantes indocumentados en su camino a los Estados Unidos. En los últimos años, las bandas criminales que se resguardan todavía en las zonas montañosas y que operan en las fronteras entre Veracruz, Puebla y Oaxaca han sido señaladas como responsables de asaltos a autotransportes, huachicoleo (extracción de gasolina de los ductos y su venta ilegal) y tráfico de armas, drogas y personas, así como secuestros y extorsiones, entre otros delitos (Soto, 2018; Siscar, 2014).

Este ambiente criminal es una continuidad y extensión de la manera en que los conflictos sociales y políticos han sido dirimidos a través de la violencia en la región. La historia local refiere conflictos por la tierra y enfrentamientos entre caciques en las zonas cañeras de la región, así como continuos pleitos intra e intersindicales en la industria textil del valle de Orizaba, hoy casi desaparecida (Velázquez, 1985). La presencia de bandas criminales dedicadas al robo de mercancías y al tráfico de personas tiene también antecedentes remotos (Olvera, Zavaleta y Andrade, 2012 y 2013). La impunidad de los delincuentes es una característica de la historia regional y de Veracruz, como prueban repetidamente los trabajos citados (Velázquez, 1985; Olvera, Zavaleta y Andrade 2012 y 2013) entre otros muchos.

Las acciones de resistencia de los primeros colectivos de víctimas en el país, que surgen a partir de la histórica marcha del poeta Javier Sicilia en 2011, fueron respondidas por el Estado creando leyes e instituciones que resultaron disfuncionales desde el principio, como se desprende de las vicisitudes de su instauración. Se aprobó una Ley General de Víctimas (2013, reformada en 2017) en el ámbito federal y una Ley de Víctimas del Estado de Veracruz (emitida en 2014 y posteriormente una nueva en 2017). Esta última determinaba la creación de un Sistema Estatal de Atención a Víctimas, que no fue instalado formalmente hasta junio de 2019.

La Comisión Ejecutiva Estatal de Atención Integral a Víctimas (CEEAIV) en el estado de Veracruz fue creada en 2017, en medio de la polémica. Como afirma Aracely Salcedo –personaje principalísimo para entender las relaciones entre los colectivos y el gobierno estatal por su carácter de lideresa del movimiento– en sus testimonios (entrevista con

Aracely Salcedo, octubre de 2018), dicha Comisión apenas contaba con los recursos para atender las necesidades más apremiantes. En 2017 fue promulgada la Ley en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y el Sistema Nacional de Búsqueda de Personas. Éste fue instalado en noviembre de 2018 y reconoce, en el papel, una serie de derechos a las víctimas y a sus familias.

También en febrero de 2018 se establecieron las Fiscalías Especializadas en Materia de Desaparición Forzada en el ámbito federal, pero un año después de su creación la Fiscalía no había consignado ningún caso, es decir, se mantuvo 100% de impunidad (del Palacio, 2020). En Veracruz, la Ley Especializada en Materia de Desaparición de Personas fue promulgada en 2018. Disponía la creación de la Comisión Estatal de Búsqueda, el Consejo Estatal Ciudadano, el Fondo Estatal de Víctimas de Desaparición, la Fiscalía Especializada en Desaparición y el Mecanismo de Acceso a Datos, que quedaron en el papel.

Al asumir la gubernatura de Veracruz el 1º de diciembre de 2018, Cuitláhuac García declaró el estado de emergencia humanitaria, reconociendo así la gravedad de la situación. De ahí se derivó el Programa Emergente por Violaciones Graves de Derechos Humanos en Materia de Desaparición de Personas, que debería poner en operación toda la legislación antes mencionada, dotando de recursos y personal a las nuevas instituciones creadas o por crearse.

Se establecieron el Consejo Estatal Ciudadano y la Comisión Estatal de Búsqueda en febrero de 2019, pero ésta, hasta noviembre de 2020, la encabeza una encargada de despacho después de la renuncia de su titular a dos meses de tomar posesión. Se creó también en la misma fecha la Dirección de Cultura de Paz y Derechos Humanos dentro de la Secretaría de Gobierno y entró en vigor la Ley para la Declaración Especial de Ausencia por Desaparición de Personas (Entrevista a Anaïs Palacios, agosto de 2019).

Todas estas regulaciones e instituciones han sido claramente insuficientes, según los testimonios personales de las familias de desaparecidos. Hasta la fecha prevalecen las carencias en el Sistema Estatal de Atención a Víctimas, las cuales impiden realizar de manera adecuada el seguimiento de los casos. Esta situación crítica se está viendo ya agravada por los recortes al presupuesto de la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas, que está dejando a las familias en una mayor indefensión (Del Palacio, 2020).



En este contexto mínimo debemos situar el esfuerzo de memoria y resistencia que constituyen los murales estudiados.

El proyecto

Consideramos la memoria colectiva como el proceso de reconstrucción de un pasado vivido por un grupo o sociedad (Halbwachs, 2004), por lo que los murales a analizar podrían entenderse como un artefacto de construcción de memoria que los integrantes del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba mantienen y reconstruyen sobre sus seres queridos.

El proyecto *Sus miradas en nuestra memoria* arrancó en septiembre de 2016 como parte de las muchas estrategias de visibilización que lleva a cabo el Colectivo. La idea central consistió en plasmar 55 rostros de los desaparecidos de las familias del Colectivo en determinados puntos de la zona conurbada. Para ello el Colectivo se puso en contacto y estableció una relación con Aldo Daniel Hernández, *Fise*, quien con la ayuda de miembros del Colectivo pintó dos murales en el centro de la ciudad de Orizaba.

1) La organización para la realización de los murales: las relaciones de producción y los actores

Aldo Daniel Hernández, *Fise*, es un grafitero nacido en Michoacán pero asentado en Rafael Delgado, Veracruz, colaborador del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba en la pinta de murales. Antes de establecer una relación con el Colectivo, *Fise* había desarrollado trabajos visuales sobre la reivindicación de la identidad y otras luchas políticas y sociales, como parte de un proyecto más extenso dentro de un colectivo artístico llamado X Familia, conformado por artistas de diferentes partes de la república (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018). Después de sufrir agresiones verbales en la niñez por pertenecer a la etnia nahua, *Fise* ha intentado desarrollar un orgullo por su identidad, el cual ha plasmado en algunos de sus trabajos artísticos e involucrarse en luchas sociales. "eso me llevó al colectivo de desaparecidos… me fui involucrando mucho en cuestiones de murales en forma de protesta" (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Como señala Jiménez, uno de los aspectos fundamentales en este tipo de procesos artísticos es que actúan desde el terreno de la subjetividad y la memoria, desde la identidad, e instalan capacidades para comprender la diversidad y encontrar dentro de sí mismos capacidades y recursos insus-

tituibles (Jiménez, 2016b: 23). Ciertas expresiones artísticas "son capaces de despertar los resortes más íntimos e inconfesables, remover emociones traumatizantes o bien conmovernos frente a aquello que hemos visto con los ojos o los movimientos de la rutina" (Jiménez, 2016b: 32). El arte tiene la capacidad de generar sensibilidad en las relaciones sociales y su mensaje se vuelve todavía más potente si se atreve a romper con las condiciones de lo socialmente establecido y aceptado (Jiménez, 2016b: 30). *Fise* encontró una forma de desarrollo personal a través del arte, en este caso en el *graffiti*, para construir una visión crítica respecto de los diferentes tipos de violencia que se viven en la zona de Córdoba-Orizaba desde hace años y su posición personal en este contexto:

> Empecé a conocer más *graffiti* de otros estados, en revistas que desconocía, y pues de ahí me empecé a alejar mucho de la problemática que había en mi pueblo que siempre ha sufrido hasta ahorita, …la drogadicción y el pandillerismo, y me empecé a dedicar a pintar *graffiti* aquí en Orizaba, y yo siento que en la pintura sí cambió mucho mi forma de vida porque me alejó de los problemas que había, y yo era parte del problema también, porque andaba haciéndole daño a otras personas, y me alejó mucho de eso, y empecé a conocer más gente, empecé a salir de viaje, a pintar en expos de *graffiti* en otros estados, y eso me empezó a abrir más puertas (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Jiménez explica que la educación en las artes puede generar capacidades éticas, de disciplina, de trabajo en equipo y de decisión, en un proceso que puede ser transferible a la vida misma (2016b: 23), en un proceso como el que *Fise* experimentó en su relación con los miembros del Colectivo, especialmente con las madres. Como sostiene Rendón, estas intervenciones a través del arte "permiten que los miembros de determinada comunidad convivan, compartan experiencias, identifiquen puntos de encuentro y dirijan sus esfuerzos a lo que consideran el bien común, estableciendo lazos de confianza y con ello se detone acción colectiva" (Rendón, 2016: 277). Al respecto, *Fise* comenta que

> Lo que hice fue… cambiar mi perspectiva, la visión que tenía de trabajo; a mí me cambió la vida, …empecé a ver la problemática, la verdadera realidad social, lo que en realidad estaba pasando… Decidí hacerlo, también,



> porque de un tiempo para acá he sido de la idea de que si no nos ayudamos entre nosotros, ¿quién nos va a ayudar? Y como siempre, yo también estaba involucrado en muchos movimientos a favor de la identidad, del medio ambiente, de todo eso; también me gustó apoyarlas, y por eso decidí apoyar al colectivo de desaparecidos…, pero esto me enseñó a abrir un poco más mis posibilidades, y ver a las señoras cómo peleaban o luchan por algo que se ama, eso me motivó a seguir ayudándolas, me fui involucrando más con ellas que hasta ahorita les digo tías…, es algo sorprendente y admirable, porque ya no están haciéndolo por ellas, sino que están peleando por una causa que para mí es bien importante, la seguridad de las familias, y también que no pasen por esa situación, que es muy difícil yo creo (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Rendón señala que este tipo de actividades a través de las artes facilitan la externalización de experiencias y sentimientos que son difíciles de comunicar por medio de la palabra, permitiendo encontrar sentido a lo ocurrido, expresando y liberando las emociones, atribuyéndoles significado y estableciendo bases orientadas a fortalecer la cohesión social y la resiliencia (2016: 277). Parte de todo esto se ve plasmado en los murales que *Fise* construyó colaborativamente con los miembros de los colectivos.

El Colectivo de Familiares de Desaparecidos Orizaba-Córdoba –segundo actor fundamental– se formó en 2012 por iniciativa de Aracely Salcedo Jiménez, quien a raíz de la desaparición de su hija Fernanda Rubí inició una lucha, al principio solitaria, para encontrarla. Fue reuniendo a otras madres que estaban también en busca de sus hijos desaparecidos y que tampoco hallaron apoyo en las autoridades. Para 2020 este grupo estaba compuesto por más de 370 familias de la región (Del Palacio, 2020).

En el Colectivo, las familias encuentran acompañamiento en materia legal y apoyo solidario y, cuando se requiere, incluso ayuda económica. Los integrantes del Colectivo realizan búsquedas en fosas clandestinas; buscan en cárceles, en centros de rehabilitación y refugios para indigentes; hacen seguimiento legal y visibilización de los casos (a través de exposiciones fotográficas, marchas, o los murales que son el objeto de este artículo), realizan cursos y talleres, y en ocasiones brindan apoyo psicológico y emocional (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).

Los medios de comunicación locales y regionales –tercer actor fundamental– han sido casi siempre aliados de las familias de los desaparecidos, visibilizando sus casos y muchas veces haciendo un seguimiento de ellos.[6] Periodistas veracruzanos como Noé Zavaleta, Oliver Coronado, Miguel León, Violeta Santiago e Ignacio Carvajal han procurado acercarse a la parte más humana de esta tragedia, contando las historias de dolor en innumerables artículos, crónicas e incluso algunos libros (Olmos *et al.*, 2018; Santiago, 2019).

Algunos reportajes, crónicas y entrevistas de periodistas y activistas foráneos sobre el tema han ayudado a visibilizar la situación mucho más allá de las fronteras del país (Siscar, 2014; García, 2014; Roitstein y Thompson, 2018). En el caso de los murales, fue Miguel León, un joven periodista proveniente de la región y que publica en medios de circulación estatal y nacional, quien dio mayor visibilidad al proyecto, como habremos de ver más adelante (León, 2016). Sin embargo, pasó inadvertido por la generalidad de los medios en el estado.

En cuanto al público –otro de los actores a ser analizados–, como se verá en el siguiente apartado, la gente se involucró de diversas maneras: los transeúntes cooperaron con una moneda, los padres de familia de la escuela regalaron comida, mientras que algunos desconocidos agredieron los murales, y las autoridades de la escuela, al principio solidarias, decidieron borrar el mural correspondiente (entrevistas con Aldo Hernández y Aracely Salcedo, octubre de 2018). Hablaremos con mayor amplitud de estas luchas simbólicas en el tercer apartado de este artículo.

2) Medios de producción: recursos, procedimientos, espacios

Acerca de la organización para la elaboración de los murales, Soto (2018) comenta que la idea de llevar a cabo esta estrategia de visibilización le surgió a Aracely Salcedo, líder del colectivo, al observar que los actos de protesta y las manifestaciones que se llevaban a cabo en ese momento no se traducían en un mayor acceso a la justicia y a la verdad para las familias. Tenía la expectativa de que una obra de arte de gran tamaño y

---

[6] Es importante recalcar que no debe generalizarse esta postura de los medios, ya que ha habido ocasiones en que algunos de ellos, en connivencia con ciertas autoridades, se han prestado a la difamación, en particular de la fundadora del grupo, Aracely Salcedo (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).



abundante colorido que quedara plasmada en un muro por donde pasaba mucha gente podría ser más útil como estrategia de visibilización y de sensibilización para despertar la empatía en un público harto de marchas y manifestaciones que obstruían las calles. Por lo tanto, a partir de una amiga en común, Aracely Salcedo estableció un diálogo para la realización de los murales con Aldo Hernández, quien aceptó llevar a cabo el trabajo sin cobrar por ello y con la única condicionante de que le proporcionaran el material necesario, comidas y pasajes (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

De esta manera, la primera tarea fue juntar el dinero para los materiales, que sólo se conseguirían en la ciudad de México. Para ello, los miembros del Colectivo llevaron a cabo rifas de teléfonos celulares, tenis de marcas reconocidas y electrodomésticos, así como búsqueda de donaciones incluido el *boteo*[7] en las calles (Soto, 2018: 219), y por supuesto, la exploración de espacios disponibles. Sobre este último punto, *Fise* comenta que en alguna ocasión llegaron con todo el material, listos para comenzar a pintar, a una escuela que ya había aceptado la propuesta de la pinta,[8] pero que al estar ahí les informaron que no podrían realizar el mural, argumentando un malentendido entre la dirección del turno de la mañana y el de la tarde para el otorgamiento del permiso (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018).

Después de solucionar una serie de problemas, los espacios seleccionados fueron los muros de las calles Oriente 5 esquina con Norte 38, propiedad de Beatriz Torres Beristain, que tiene una buena relación con el colectivo de búsqueda, y que declaró: "en ningún momento dudé sumarme a este proyecto. Es importante que la población esté consciente de que en Orizaba pasan cosas" (León, 2016).

Este espacio es emblemático, ya que "en un perímetro de 500 metros se han suscitado por lo menos tres eventos que han dejado por saldo tres asesinatos y un secuestro" (León, 2016): a cuatro calles de allí se encuentra el antro (bar, centro nocturno) Pitbull donde Fernanda Rubí Salcedo, hija de Aracely, fue privada de su libertad el 7 de septiembre de 2012; cuatro

---

[7] En México se le llama así a la solicitud de cooperación callejera con un bote de plástico o metal, de ahí el nombre.

[8] En México, las personas que realizan arte callejero le llaman así a la elaboración de la obra que van a pintar.

años después, en ese mismo lugar de diversión, Víctor Osorio Santa Cruz, alias *el Pantera* fue asesinado junto a otras personas. En el antro Shine, no muy lejos de ahí, en septiembre de 2016 otros seis jóvenes fueron atacados a balazos; uno de ellos murió. Es pues importante la intención de apropiarse de ese espacio, de resignificarlo con imágenes de los jóvenes desaparecidos y otros emblemas de paz, como se verá más abajo.

El otro mural estuvo plasmado en la barda de la primaria Agustina Ramírez, en Oriente 8 y Oriente 10, donde el director en un principio se mostró solidario con la causa (Soto, 2018: 218-219; León, 2016). La conveniencia del lugar tenía relación con la facilidad para usar la pared, lo céntrico del lugar y la gran afluencia de personas que podrían verlo.[9]

Ya en la realización de los murales, las tareas y actividades por parte de los involucrados fueron diversas. Las jornadas comenzaban a primera hora del día y dependiendo de las actividades de cada uno de los integrantes del Colectivo, algunos se retiraban o se incorporaban a las pintas. Los integrantes del Colectivo ayudaban limpiando y fondeando (es decir, pintando el color de fondo) los muros para que *Fise* pudiera realizar los trazos de los rostros; preparaban y llevaban la comida para los que estuvieran en ese momento; y continuaron recolectado recursos, pidiendo dinero a los automovilistas que pasaban por el sitio, así como con la ya mencionada realización de rifas y otras actividades (Soto, 2018: 219).

Los materiales para una obra de esta naturaleza son caros: Aldo Daniel Hernández comentó que el costo de cada aerosol es de alrededor de 50 pesos (2.50 dólares, aproximadamente) y que para la realización de un buen mural pueden ocuparse hasta 20 cajas de 12 aerosoles. Esto arroja un resultado aproximado de 12 000 pesos (600 dólares al tipo de cambio de noviembre de 2020) solamente en latas, sin contar el gasto de la compra de válvulas, rodillos, brochas y cubos de pintura para fondear las bardas, entre otros materiales y gastos (entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018). Es por ello que las actividades para la obtención de recursos resultan muy importantes.



[9] Aunque los muros en las calles de Oriente 8 y Oriente 10, que forman parte de la primaria Agustina Ramírez, están uno a espaldas del otro, para fines prácticos aquí se consideran como una misma obra, al estar ambos en los muros de una misma institución y formar parte del mismo proyecto.



Cabe señalar que no todos los integrantes del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba se involucraron en dicho proyecto. Los puntos de vista acerca de éste fueron variados, aunque la mayoría estuvo de acuerdo y lo consideraron una buena estrategia de visibilización del problema:

> Lo que más se me hizo significativo [fue] las pintas de los rostros de nuestros desaparecidos, porque… son más visibles (Cecilia en Soto, 2018: 219). Yo salía y llegaba mi hija, iba con su bebé, ahí estaba, ahí anduvimos en todo lo que pedían, apoyando. En la primera barda, en la primera, …donde está Rubí, mi hijo es el que está hasta la esquina (Laura, en Soto, 2018: 219). Yo no quise que pintaran a mi hermano, porque dije: la gente va a pasar y por decir, le puede rayar, le puede… Y voy a sentir todavía más feo, o sea, yo no puedo (Nora en Soto, 2018: 220).

Para Soto, el miedo en el último ejemplo está totalmente justificado, ya que en algunos casos personas desconocidas han escrito la letra Z[10] sobre los murales, lo que se convierte en un doble agravio, como amenaza y acto de intimidación, y como la reproducción de un estigma que persigue a muchos de los familiares de desaparecidos (Soto, 2018: 220). Este punto es digno de análisis, ya que la visibilización deseada se ha percibido (y sufrido) por parte de algunas de las familias como una exposición indeseada, lo que muestra que la obra de arte puede tener también efectos inesperados.

Consideramos que estos murales constituyen un discurso contrahegemónico creado para sustituir la falta de atención de las autoridades sobre el problema de desaparición forzada. Cuando su hija Fernanda Rubí desapareció, Aracely Salcedo pidió al Presidente Municipal Hugo Chahín Maluli que le otorgara un espacio en la cartelera de anuncios del municipio, petición que fue denegada. Le informaron a la madre desesperada que si quería anunciarse ahí, tendría que pagar una cuota de mil pesos mensuales (alrededor de 50 dólares). Cuando ella quiso repartir volantes en la calle y pegarlos en la vía pública, se encontró con que la policía iba detrás de ella, retirando los volantes en cuanto ella los pegaba (entrevista con Aracely Salcedo, octubre de 2018).

---

[10] Como acusación gráfica de que los jóvenes podrían haber sido miembros del grupo criminal ya mencionado: los Zetas.

Aunque el municipio puede acceder a 14 anuncios "espectaculares" (anuncios en gran formato, carteleras, *billboards*) en 19 sitios diferentes para causas sociales, ninguno de ellos es usado para aludir a las desapariciones. La única posibilidad de publicidad que tienen las familias son las 50 copias de las fotografías de los desaparecidos que les piden en la oficina del Ministerio Público, las cuales se reparten en las oficinas de otros municipios, así como los carteles que hace la Fiscalía General del Estado para repartirlas en otros Ministerios Públicos. También existía, en ese momento, el programa de recompensas que ofrecía la Procuraduría General de la República y que consistía en publicitar estas remuneraciones en espacios públicos como anuncios espectaculares e incluso en autobuses urbanos en las regiones donde desaparecieron las personas, pero según afirmaba Aracely Salcedo, para 2016 sólo 4% de los desaparecidos habían sido aceptados en dicho programa (León, 2016).

Gracias a las entrevistas que los reporteros veracruzanos realizaron sistemáticamente a las madres se logró alguna visibilidad pública más allá de los confines del municipio. La otra herramienta de visibilización es la página de Facebook del Colectivo y su presencia en otras redes nacionales e internacionales. Sin embargo, es importante recalcar la intención de las madres de luchar por un espacio de visibilización en la misma ciudad de Orizaba, incluso en las cercanías donde algunos hechos de violencia fueron consumados. Es decir, entrar a una lucha por las memorias en los espacios de disputa.

3) Marco ideológico y estrategias discursivas[11]

Es dentro de este marco y a través de estas estrategias donde se negocian, se oponen y chocan diferentes concepciones y visiones de mundo entre los productores de la expresión artística y la población en general.

Aunque originalmente en los murales iban a estar los 55 desaparecidos cuyas familias componían el Colectivo en aquel entonces y que estuvieron dispuestas a participar (León, 2016), por cuestión de recursos sólo pudieron plasmarse unos pocos. El primer mural, ubicado en la esquina de Oriente 5 y Norte 38, en las bardas de los propietarios Beatriz y Jordi, está conformado en dos partes. La de Oriente 5 tiene un fondo amarillo

[11] Para ver qué se entiende por marco ideológico y estrategias discursivas véase la introducción de este artículo.





con siete rostros, dos mujeres –Fernanda Rubí Salcedo y Sayda Anaid Aguilar Arce– y cinco hombres. Las mujeres quedan al centro y en medio de ellas hay varios elementos visuales, entre los que destacan los siguientes: el logotipo de la organización Serapaz;[12] una imagen, al centro, que utiliza el Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México;[13] el *hashtag* #SinLasFamiliasNo; el logotipo de la organización Cauce Ciudadano, que durante un tiempo colaboró con el Colectivo;[14] el logotipo con el que se identificaba el colectivo de búsqueda en ese momento, el cual, por razones que desconocemos, ya no está en uso actualmente, así como la frase que más lo identifica: "Porque la lucha por un hijo no termina y una madre nunca olvida", de la autoría de Aracely Salcedo.

Del otro lado, la barda de Norte 38 tiene un fondo azul con tonos morados y la imagen está conformada por ocho rostros, siete de hombres y uno de mujer. Como elementos icónicos destacan una paloma y –nuevamente– el logotipo con el que se identificaba el Colectivo. En ninguna de las dos partes del mural se escribió el nombre de la persona representada, lo cual pudo obedecer a una forma de protección de los jóvenes y sus familias, aunque sí figuran en esfuerzos de visiblización posteriores, así como en esfuerzos de visibilización posteriores. Los trazos son suaves, los rostros de los desaparecidos son los que suelen observarse en las fichas de búsqueda en las redes sociales, en los carteles, camisetas u otro tipo de soportes visuales.

El segundo mural se divide también en dos partes. El segmento de la calle Oriente 8, sobre un fondo anaranjado, incluye el rostro de seis personas, entre ellas de nuevo Fernanda Rubí, esta vez con pelo negro. En este caso, a diferencia de los murales de Oriente 5 y Norte 38, los rostros están acompañados por el nombre y una paloma blanca, símbolo de la

[12] "Servicios y Asesoría para la Paz", una organización de la sociedad civil, fundada por Samuel Ruíz, que brinda acompañamiento y servicios para "la paz, justicia y dignidad". Ver https://serapaz.org.mx,consultado el 21 de junio de 2021.

[13] Conformado por más de 35 grupos de familias de desaparecidos.

[14] Cauce Ciudadano es una organización de la sociedad civil que invierte en la formación integral y la construcción de alternativas pacíficas para el desarrollo de personas resilientes, mediante intervenciones que entrelacen, fortalezcan y recuperen el tejido social en el ámbito comunitario y educativo. Ver: https://compromisoporlaeducacion.mx/cauce-ciudadano-a-c/, consultado el 21 de junio de 2021.



Imagen 1.Mural Oriente 5. Los primeros rostros



Imagen 2. Mural Oriente 5. Una madre nunca olvida

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo Recuperada de la página de Facebook del Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba: https://www.facebook.com/218804322025217/photos/a.218807822024867/218807755358207/?type=3&-theater, consultado el 21 de junio de 2021.

---

paz. Aquí aparece nuevamente el logotipo con el que se identificaba el Colectivo y en la parte baja del mural, en forma de cintillo se puede leer la expresión: "Ni perdón, ni olvido". En el otro muro, ubicado en Oriente 10, sobre un fondo morado se observan los rostros de cinco hombres y una mujer con sus respectivos nombres. Abajo, también en forma de cintillo, se podía leer la frase: "Verdad, memoria y justicia", en una tipografía representativa del estilo *graffiti*.

Los trazos en este mural también son suaves y los rostros expresan sentimientos de tranquilidad y felicidad, pero, a diferencia del ejemplo anterior de las bardas de los propietarios Jordi y Bea, aquí se plasmaron de manera más explícita dos grandes demandas en relación con la memoria –tema principal del proyecto– así como el reclamo de verdad y justicia.



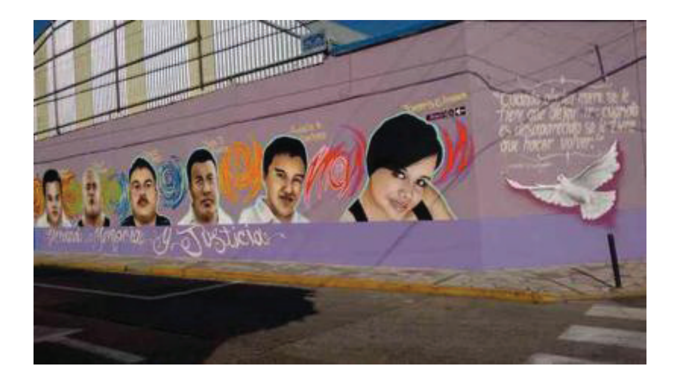


Imagen 3. Mural Oriente 10. Verdad, memoria y justicia

Fuente: Diario digital *Al Calor Político*.

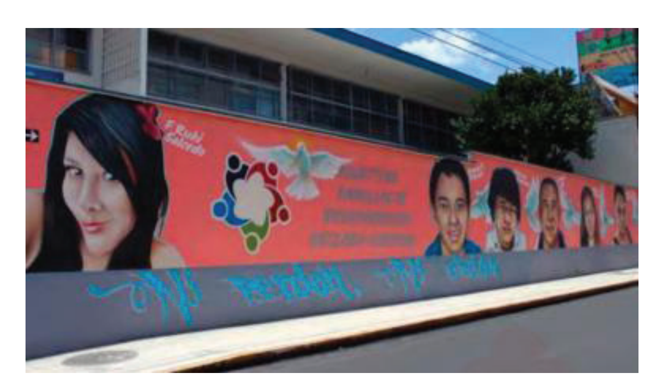


Imagen 4. Mural Oriente 8. Ni perdón, ni olvido

Fuente: Diario digital *E-Consulta*.

Ambas secciones de este mural en la primaria Agustina Ramírez fueron borradas. Las versiones son diferentes, pero es posible que hayan existido factores tanto internos como externos en relación con la junta de padres de familia, la inspección escolar y otro tipo de actores políticos. Aracely Salcedo señalaba al respecto en el 2018:

> Tengo los sentimientos encontrados. Mis mamás muy tristes me están mandando mensajes. Créeme que pasar por esos murales y ver los rostros de sus hijos, de sus hijas ahí plasmados, pues les traía un recuerdo diario de saber que en esta lucha ellos seguían de pie en busca de cada uno de ellos, y el día de hoy, verlo todo de azul, verlo todo de azul sin esos ojos que reclaman justicia, sin esas miradas que exigen a la autoridad y que nos exigen a nosotros mismos como sociedad avanzar en esos temas, el día de hoy ya no están… Si bien pudo haber sido por ahí, no descartamos otras situaciones que venimos viviendo del contexto con el municipio, porque se me hace muy raro que el director no me haya hablado o no se haya comunicado con nosotros, puesto

> que él, incluso, cuando nosotros estábamos pintando los murales, nos regaló unas lonas en donde decía: dona para la creación de *Sus miradas en nuestra memoria*, eso habla de la sensibilidad que tuvo el director con el tema (*El Mundo de Orizaba*, 2018).

En una conversación posterior, Aracely Salcedo compartió que el mural había sido borrado "porque no daba buena imagen, se escudaron en que según esto los papás no estaban de acuerdo en que los niños vieran que hay gente perdida. Creo que no es justo, además los papás nos aportaban, nos ayudaban, hay gente que nos llevaba un taco cuando estábamos pintando" (conversación personal con Aracely Salcedo, 29 de julio de 2020).

Si el solo acto de borrar el mural ya transmite la sensación de una concepción diferente, si no es que opuesta, respecto de la forma de

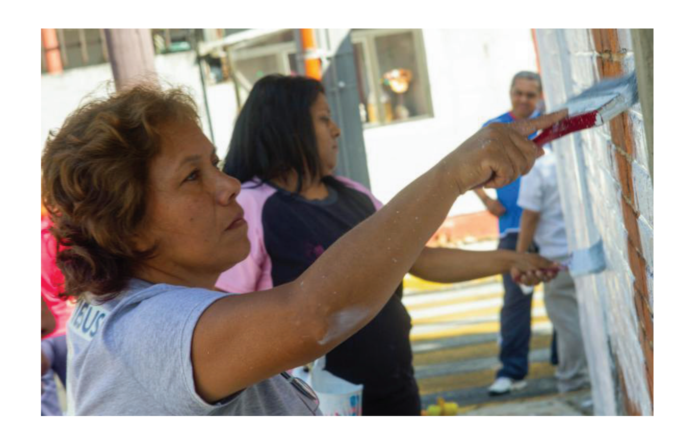


Imagen 5. Trabajos previos. Las madres del Colectivo fondeando las paredes

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo.



Imagen 6. Recaudando fondos. "…A mí me falta mi hijo que está desaparecido"

Fuente: Archivo de Aracely Salcedo.

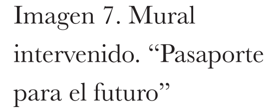


comprender la lucha del colectivo y el tema de las desapariciones en la región, esto se torna más evidente al no borrarlo por completo y utilizar uno de los elementos que la obra contenía: una sola paloma blanca de todas las que se podían observar en el mural. La paloma blanca que se conservó, volaba en el mural original bajo un lema que decía: "Cuando alguien muere se le tiene que llorar, cuando es desaparecido se le tiene que hacer volver".

Este mensaje que exponía el objetivo primario del colectivo y la fuerza con la que intentan llevarlo a cabo fue borrado y sustituido por uno que ahora dice: "La educación es nuestro pasaporte para el futuro porque el mañana pertenece a la gente que se prepara para el hoy". El logotipo del Colectivo fue también sustituido por el escudo de la escuela. En este mensaje se puede observar una clara respuesta y un posicionamiento expreso por parte de los actores que decidieron borrar el mural. Deja claro también que la lucha simbólica por el espacio es fuerte y que los discursos contrahegemónicos encuentran una resistencia importante por parte de actores que, si bien no forman parte del gobierno, se asumen como defensores del discurso oficial.

Llama la atención la alusión que se hace sobre "el mañana" y "el hoy", reforzando el hecho de intentar borrar "el ayer", el pasado, la memoria, el hecho violento de la desaparición, representado a través de los rostros de aquellos que no están con sus familias en "el hoy" y que tal vez nunca estén con ellos en un "mañana".

Como señala Soto, la estrategia de visibilización empleada por el Colectivo a través de las pintas de los murales ha sido una de las más potentes y exitosas, porque ha permitido que los rostros de las personas desapare-


Imagen 7. Mural intervenido. "Pasaporte para el futuro"



Fuente: Google Maps.

cidas salgan de los altares del hogar para afirmarse en el espacio público, y en ese proceso exponer parte de la realidad de los hechos violentos de la región, poner en entredicho la responsabilidad de las autoridades y construir un espacio de memoria y de lucha por la verdad (Soto, 2018: 221).

Sin embargo no hay que perder de vista que al estar expuestas en el espacio público, estas imágenes son vulnerables a reacciones no deseadas ni esperadas, como el sentimiento de exposición y mayor vulnerabilidad por parte de algunas madres; otras, incluso violentas, por parte de actores con marcos ideológicos diferentes, que buscaron criminalizar a los jóvenes representados o preservar los discursos oficiales y el silencio, en un proceso en el que se llevan a cabo resignificaciones y reapropiaciones desde posiciones y reglas específicas en un juego establecido en el campo de la discursividad (Salazar, 2011: 271). Como señala Jiménez, resulta muy necesario desarrollar capacidades sociales e interculturales que vayan a la par de los procesos artísticos, que nos lleven a ser tolerantes con personas que piensan distinto, así como a desarrollar empatía y solidaridad (Jiménez, 2016b: 19).

Reflexiones finales

Actualmente han cobrado vigencia y visibilidad ciertas iniciativas y estrategias desde los lenguajes artísticos donde se busca generar experiencias transformadoras de las personas y sus entornos a partir del reconocimiento del arte como constructor de autoconocimiento y del entorno (Jiménez, 2016a: 10). En este sentido, Veracruz no queda al margen. En el estado se desarrollan un sinnúmero de expresiones artísticas que en algunas ocasiones buscan criticar y combatir determinadas violencias.

En el caso expuesto de *Fise*, la colaboración en redes o la pertenencia a algún colectivo artístico potencializó el desarrollo de determinados aprendizajes y una conciencia crítica de su realidad y contexto específico, así como la valoración positiva de su identidad individual y colectiva. Por otro lado, se puede observar una reacción en contra por parte de determinados actores opositores que no pueden ser claramente identificados.

Sobre el primer punto, en relación con la importancia que se atribuye a la identidad individual y colectiva, resulta importante reflexionar sobre el papel político y cultural del artista como actor social indispensable que tiene la facultad de descomponer, recrear, interpretar, transgredir o reinventar otros mundos posibles, y en dicho acto puede decir lo que el silencio



de un pueblo guarda (Jiménez, en L. López, 2016: 151).

Por otro lado, en relación con los trabajos en red o a través de colectivos específicos como X Familia y el Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba en el caso de *Fise*, resalta el poder de las artes y la cultura para desarrollar nuevas capacidades cognitivas, afectivas y expresivas a través del trabajo colaborativo, que brindan la oportunidad de vincularse con otros actores, aprender de sus experiencias y combinar el deseo, con la conciencia y la intimidad como fuente de conocimiento (Jiménez, 2016a: 12).

En el caso de *Fise*, destaca lo que él mismo menciona acerca de las oportunidades que ha encontrado en el *graffiti* y cómo el arte le abrió oportunidades de realización fuera de ciertos contextos violentos en los que se encontraba. Como sostiene López, llevar a cabo una actividad artística puede ayudar a los individuos a estar en contacto consigo mismos y con sus emociones, y de esa manera se puede contribuir a alejarlos de estados afectivos negativos y contextos adversos (L. López, 2016: 149-150).

Los murales constituyen un acto de resistencia contra el silencio, contra la impunidad, presentando los rostros de los jóvenes desaparecidos en las calles del centro de Orizaba que en 2016 y en años posteriores quiso presentarse como "Pueblo mágico" para atraer el turismo y la inversión. Los hechos violentos relacionados con la desaparición forzada mostrados en un mural aparentemente inofensivo eran una bofetada a esa versión edulcorada de la ciudad progresista, pacífica, mágica. Así lo prueban los testimonios de las madres, a quienes, como se dijo ya, no les permitieron exhibir los carteles de búsqueda de sus hijos en espacios públicos y la policía llegó a arrancar los volantes que ellas pegaban.

Por ello no es de extrañar que se observe una reacción contraria y opositora por parte de determinados actores con esquemas ideológicos diferentes en relación con los trabajos y el quehacer del artista y del Colectivo. Esto se ve claramente en las marcas de la letra Z en los murales que realizó *Fise*, que muestra la criminalización de los desaparecidos, así como en la acción de borrar el mural de la primaria Agustina Ramírez sin ningún aviso. El hecho de usar un elemento del mismo mural, apropiándoselo, resignificándolo, para dar un mensaje totalmente diferente al original, con toda la intención de borrar la memoria, es profundamente agresivo: un contragolpe en la arena pública en la lucha por las memorias colectivas.

Coincidimos con Anne Huffschmid en que ningún espacio urbano es natural, sino que es social, discursivamente constituido y, como tal, es producto del conflicto.

> El recuerdo hecho público se debate entre la experiencia íntima y la colectiva, entre oficial y disidente, entre abierta y restringida… no hay nada estabilizado o garantizado para siempre, sino negociación o conflicto y una multiplicidad de modos por marcar y simplificar el pasado en el presente (Huffschmid, 2012: 11).

Eso es precisamente lo que ocurre con los murales de los jóvenes desaparecidos en Orizaba, un constante conflicto por la memoria de lo que debe ser recordado: los jóvenes desaparecidos a quienes el mañana les fue arrebatado o la fantasía de futuro en los niños que estudian para forjarse un mañana.

Siguiendo a Miranda Cano (2016), se está de acuerdo en entender que el arte puede resultar pieza clave en la prevención y posibilitar la construcción de nuevas culturas fundadas en el ordenamiento del mundo interno y en el reconocimiento del otro. Se trata, entonces, de asumir la otredad y respetarla, de desarrollar la empatía a través de una reflexión continua, de intentar no ser ajeno al dolor del otro. De sentir y de pensar las violencias que nos rodean. Son ideas lejanas, pero necesarias. A pesar de que el mural fue borrado y resignificado, es importante resaltar la lucha simbólica que se llevó a cabo en ese espacio como el inicio de un proceso de apropiación, con sus estiras y aflojas, que ya no se detendrá. Las luchas por las memorias en el espacio público continuarán y es preciso seguir analizando los esfuerzos por parte de todos los actores por apropiarse y/o resignificar el pasado, así como entender de qué manera las ciudades recuerdan, considerando la memoria como un hecho social (Connerton, 2010), lo cual será preciso dejar pendiente para estudios posteriores.

Bibliografía

Anaya, Ricardo (2002). *El* graffiti *en México, ¿arte o desastre?* Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.



Banksy (2005). *Wall and Piece*. Londres: Random House.

Castelman, Craig (2012). *Getting up. Hacerse ver.* Graffiti *metropolitano en Nueva York.* Madrid: Capitán Swing.

Connerton, Paul (2010)[1989]. *How Societies Remember* [versión Kindle]. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511628061

Correa-Cabrera, Guadalupe (2018). *Los Zetas, Inc: la corporación delictiva que funciona como empresa trasnacional.* México: Temas de Hoy.

El Mundo de Orizaba (2018, 14 de julio). "Borran mural de desaparecidos" [Publicación de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/watch/?v=2220959614597638, consultado el 21 de junio de 2021.

Feria, María Fernanda y Rosa María Lince Campillo (2010). "Arte y grupos de poder: el muralismo y la ruptura". *Estudios Políticos*, vol. 9, núm. 21, pp.83-100. http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.21.24149

Flores Valencia, Alejandro y Ricardo Ramírez Arriola (2016). "Amarillo en La Patrona", en Lucina Jiménez (coord.), *Arte para la convivencia y educación para la paz* [versión Kindle]. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura.

Gándara, Lelia (2007). *Graffiti*. Buenos Aires: Eudeba.

García, Jacobo (2014, 26 de junio). "Las cinco cruces de doña Berta en el pueblo de las fosas". *Diario El Mundo*. Recuperado de https://www.elmundo.es/cronica/2014/06/29/53ae87ffe2704eba3e8b456d.html, consultado el 11 de junio de 2021.

García Canclini, Néstor (2006). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.

Garí, Joan (1995). *La conversación mural. Apuntes para una historia del* graffiti. Madrid: Fudesco.

Gil Olmos, José, *et al.* (2018). *Los buscadores*. México: Ediciones Proceso.

González Villarreal, Roberto (2012). *Historia de la desaparición, nacimiento de una tecnología represiva*. México: Terracota.

Guevara Bermúdez, José Antonio y Guadalupe Chávez Vargas (2018). "La impunidad en el contexto de la desaparición forzada en México". *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, núm. 14, pp.162-174. https://doi.org/10.20318/eunomia.2018.4161.



Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández Sánchez, Pablo (2003). *La historia del* graffiti *en México*. México: Radio Neza.

Huffschmid, Anne (2012). "Topografías en conflicto", en Anne Huffschmidt y Valeria Durán (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Trilce, pp. 11-20.

Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia (2019). *Dignificando la memoria. La desaparición de personas en Veracruz.* México: Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas - Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2016). *Anuario estadístico y geográfico de Veracruz*. México: INEGI. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=ayDZDwAAQBAJ, consultado el 21 de junio de 2021.

Jiménez, Lucina (2016a). "Introducción", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 9-17.

Jiménez, Lucina (2016b). "Educar en artes y cultura para la convivencia y la paz", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 19-33.

León, Miguel Ángel (2016, 25 de septiembre). "La ciudad tapizada con rostros de secuestrados". *BlogExpedienteMx*. Recuperado de http://periodicodeveracruz.com/nota/21582/periodico-de-veracruz-portal-de-noticias-veracruz/la-ciudad-tapizada-con-rostros-de-secuestrados, consultado el 11 de junio de 2021.

López, Juan Carlos (2016). *Nuestra lucha es salvar tradiciones. Actores y agencias étnicas en Sayula de Alemán, Veracruz.* Tesis de maestría, CIESAS-Golfo. Recuperado de http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/381/M676.pdf, consultado el 21 de junio de 2021.

López, Laura Iveth (2016). "Los proyectos culturales como herramienta para reinventarnos", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica–Secretaría de Cultura, pp. 144-160.

Miranda Cano, Leonardo (2016). "Los artistas de Juárez y la reconstrucción de la paz", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y*






educación para la paz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Cultura, pp. 106-126.

Olvera, Alberto Javier, Alfredo Zavaleta y Víctor Andrade (2012). *Veracruz en crisis*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Olvera, Alberto Javier, Alfredo Zavaleta y Víctor Andrade (2013). *Diagnóstico de la violencia, la inseguridad y la justicia en Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Olvera, Alberto Javier (2018). "Los regímenes autoritarios subnacionales en la región golfo-sur de México", en José Alfredo Zavaleta y Arturo Alvarado (ed.), *Interregnos subnacionales. La implementación de la Reforma de Justicia Penal en México. El caso de la región golfo-sureste.* México: Colofón / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 39-60.

Ovalle, Camilo Vicente (2019). *Tiempo suspendido. Una historia de la desaparición forzada en México 1940-1980*. México: Bonilla Artigas Editores.

Palacio, Celia del (2018). *Callar o morir en Veracruz. Violencia y medios de comunicación en el sexenio de Javier Duarte (2010-2016)*. México: Juan Pablos.

Palacio, Celia del (2020). *Porque la lucha por un hijo no termina… Testimonios de familiares del Colectivo Orizaba-Córdoba*. Xalapa: Universidad Veracruzana / Fundación Heinrich Böll.

Ramírez Rodríguez, Rodolfo (2013). "Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural". *Revista Tramas*, núm. 40, pp. 319-350. Recuperado de https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/675, consultado el 13 de junio de 2021.

Rendón, Eunice (2016). "El arte, la cultura y la prevención social de la violencia: una perspectiva práctica", en Lucina Jiménez (ed.), *Arte para la convivencia y educación para la paz*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Cultura, pp. 276-299.

Roitstein, Florencia y Andrés Thompson (2018). *La rebelión de lo cotidiano. Mujeres generosas que cambian América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

RompevientoTV (2015, 29 de noviembre). *Serapaz –09 de noviembre 2015– Programa sobre desaparición forzada y desaparición por particulares* [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rR4Qk9Y0fS8, consultado el 13 de junio de 2021.

Salazar, Salvador (2011). "Imágenes ocultas en la ciudad fronteriza. La simulación de la producción artística como relato clandestino". *Frontera Norte*, vol. 23, núm. 45, pp. 257-285. Recuperado de http://

www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722011000100009, consultado el 21 de junio de 2021.
Santiago, Violeta (2019). *Guerracruz. Rinconcito donde hacen su nido las hordas del mal.* México: Aguilar.
Siscar, Majo (2014, 3 de noviembre). "Los 20 desaparecidos en Veracruz que no están ni en las estadísticas". *Animal Político.* Recuperado de https://www.animalpolitico.com/2014/11/los-20-desaparecidos-en-veracruz-que-aparecen-ni-en-las-estadisticas/, consultado el 13 de junio de 2021.
Soto, José Luis (2018). *Colectivo Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba: Acción colectiva, identidad y comunidades de duelo*. Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
Valenzuela, José Manuel (2012). *Welcome amigos to Tijuana. El* graffiti *en la frontera*. México: CONACULTA/COLEF/Editorial RM.
Velázquez, Luis (1985). *Bamba violenta*. México: Océano.
Villarreal, Carlos (2016). "Postales desde el infierno jarocho. Tácticas retóricas gráficas en la obra de Bruno Ferreira". *Revista Balajú*, núm. 5, pp. 114-135.
Villarreal, Teresa (2014). "La desaparición de personas en Veracruz". *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 5, pp. 1-29.
Villarreal, Teresa (2016). "Los colectivos de familiares de personas desaparecidas y la procuración de justicia". *Intersticios Sociales*, núm. 11, pp. 1-28.

Entrevistas

Conversación personal con Aracely Salcedo, 29 de julio de 2020.
Entrevista a la Lic. Anaïs Palacios, agosto de 2019.
Entrevista a Aracely Salcedo, noviembre de 2018.
Entrevista con Aldo Hernández, octubre de 2018.





Celia del Palacio Montiel es doctora en historia por la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel 3, Miembro de la Academia Mexicana de Ciencia, Miembro del Pen Club México. Investigadora y docente de tiempo completo en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, del que fue coordinadora-fundadora (2009-2018). Sus temas de investigación han sido: violencia contra los periodistas y representaciones de la violencia en la prensa subnacional actual; periodismo regional siglos XIX y XX; relaciones entre ficción e historia; relaciones entre biografía, memoria y género. Su producción académica está contenida en artículos indexados, así como de difusión y divulgación; en capítulos en obras colectivas; y libros: nueve como autora única y diez como coordinadora. Ha publicado cuatro novelas históricas sobre mujeres y un libro de relatos.

David Torres García es licenciado en Ciencias de la Comunicación y Maestro en Estudios de la Cultura y Comunicación por la Universidad Veracruzana. Alumno del Doctorado en Ciencias Sociales de la misma universidad. Su proyecto de tesis se titula "Agencia y acción colectiva a pie de fosa. Las búsquedas del Colectivo Solecito, Colectivo de Familias de Desaparecidos Orizaba-Córdoba y Buscando a Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas Veracruz".



REALIDADES SOCIOCULTURALES

MARÍA ARCELIA DÍAZ (1896-1939): FEMINISTA, TRABAJADORA TEXTIL, LÍDER SINDICAL Y PIONERA DE POLÍTICAS SOCIALES Y LABORALES EN ZAPOPAN

MARÍA ARCELIA DÍAZ (1896-1939): FEMINIST, TEXTILE WORKER, UNION LEADER AND PIONEER OF SOCIAL AND WORK POLICIES IN ZAPOPAN

María Teresa Fernández Aceves*

Resumen: En este ensayo entretejo distintos materiales (audio, visuales, musicales, mapas y datos estadísticos) con mi interpretación histórica sobre la importancia de María Arcelia Díaz (1896-1939) como feminista, trabajadora textil, líder sindical y pionera de políticas sociales y laborales en Zapopan, y la resonancia que tienen sus luchas en nuestro presente. La voz, lo visual, lo textual y lo sonoro los entrelacé en mi narrativa histórica para reconfigurar el tiempo vivido y la experiencia temporal silenciada y callada de Díaz.

Palabras claves: feminismo, clase trabajadora, lucha sindical, temporalidades históricas.

MARÍA ARCELIA DÍAZ (1896-1939): FEMINIST, TEXTILE WORKER, UNION LEADER AND PIONEER OF SOCIAL AND WORK POLICIES IN ZAPOPAN

Abstract: In this essay, I interweave different materials (audio, visual, musical, maps and statistical data) with my historical interpretation on the importance con María Arcelia Díaz (1896-1939) as a feminist, textile worker, union leader and pioneer of social and labor policies in Zapopan and the resonance of her struggles in our present time. I wove the visual, text and audio materials in my

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropologia Social Occidente.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 227-254
Recepción: 5 de agosto de 2020 • Aceptación: 30 de noviembre de 2020
https://encartes.mx





historical narrative to reconfigure Díaz's time lived along with her hushed and quieted experience of time.
Keywords: feminism, working class, union struggle, historical temporalities.

Prefacio

A principios de enero de 2019 la licenciada María del Socorro Madrigal Gallegos, directora del Instituto Municipal de las Mujeres Zapopanas para la Igualdad Sustantiva, me invitó a que dictara una conferencia acerca de María Arcelia Díaz (1896-1939), feminista, trabajadora textil, líder sindical y pionera de políticas sociales y laborales en Zapopan, en el marco del acto "Una ciudad para todas: 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer", en el Museo de Arte de Zapopan. Esta conferencia me motivó a exponer mis hallazgos e investigaciones sobre Díaz de una manera visual e interactiva.

Mi reto fue cómo entablar un diálogo ágil con los indicios encontrados en diversas fuentes primarias (textuales, visuales, materiales y sonoras) sobre su vida y trayectoria política, mi interpretación histórica y subjetiva de un presente (2019) y el "tiempo vivido" y "espacio vivido", es decir, el pasado de Díaz (1896-1939), (Carr, 2014; Ricœur, 2004:4). Me planteé la pregunta de cómo mostrar la heterogeneidad temporal de Díaz y nuestro presente. Para responderla, recurrí a explicaciones de las prácticas sociales del contexto histórico de Díaz y puntualicé las características del mundo donde ella llevó a cabo acciones feministas, laborales y políticas (Sewell, 2005). Me sedujo la idea de que las imágenes acerca de la vida de Díaz no sólo representaran algo de su experiencia, sino que tuvieran voz para darle "carne y hueso" a las distintas temporalidades –tiempo histórico y ciclo de vida– (Maynes *et al.*, 2008:2-3) y procesos culturales, laborales, políticos y sociales que experimentó. Así, la voz de Díaz puede interpelar a la audiencia y a la historiadora.

En este ensayo entretejo los distintos materiales antes descritos con mi interpretación histórica sobre la importancia de esta líder sindical en su época y la resonancia que tienen sus luchas en nuestro presente con varios movimientos feministas globales y mexicanos como el #MeToo (2015), #Diamantina Rosa (2019) y #UnDíaSinNosotras o #UnDíaSinMujeres en 2020.[1]

[1] El movimiento internacional #MeToo (2015) ha visibilizado y abierto el espacio para denunciar agresiones y abusos sexuales en diferentes partes. La movilización de

Me inspiré en la obra de la historiadora estadounidense Natalie Zemon Davis, *Mujeres en los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*, quien reflexiona acerca de las posibilidades en la interpretación histórica con base en la evidencia reunida en una investigación y las preguntas que el análisis histórico implica. En el prólogo de esta obra, Davis conversa con las tres mujeres biografiadas –una católica, una judía y una protestante–; ellas la cuestionan por qué se atrevió a analizar sus memorias y escritos privados. Davis responde a cada una de sus preguntas; argumenta que ellas como mujeres en los márgenes aprovecharon al máximo su posición y las compara con otras mujeres y otros hombres para ubicar sus experiencias en la Europa del siglo XVII (Davis, 1995: 9-13).

En la primera parte presento un diálogo imaginario entre Díaz y yo,[2] que ayuda a situar el presente de la autora y a la audiencia con el pasado de Díaz. Estas distintas temporalidades y espacialidades –con sus respectivas consecuencias contingentes, complejas y heterogéneas– nos recuerdan que "las personas están situadas dentro de las estructuras sociales y los regímenes discursivos, pero no están presas dentro de ellos" (Vaughan, 2019: 25). Díaz luchó, negoció y contribuyó a transformar las condiciones de vida y laborales de mujeres y hombres de la clase trabajadora. En la segunda parte reconstruyo la biografía y trayectoria política de Díaz. Concluyo con un vals dedicado a ella después de su muerte, titulado "Mujer de Occidente" y compuesto por José de Jesús López e interpretado por Lucy

la #Diamantina Rosa (2019) alzó la voz para parar la violencia policial en México usando la diamantina rosa como símbolo de las protestas feministas. En marzo de 2020, la gran movilización a favor de #UnDíaSinNosotras o #UnDíaSinMujeres en 2020, convocada por el colectivo feminista Brujas del Mar para llevar a cabo un paro nacional, buscó crear conciencia del papel de las mujeres en la sociedad. A este llamado, otros colectivos feministas y mujeres se unieron, vinculándose también a la Huelga Internacional de Mujeres los días 8 y 9 de marzo. El 9 de marzo miles de mujeres marcharon con pañuelos verdes o morados para exigir parar la violencia de género, las violaciones de mujeres y los feminicidios. Estos movimientos del #MeToo, #Diamantina Rosa, #UnDíaSinNosotras o #UnDíaSinMujeres han declarado su repudio al patriarcado y han pugnado por el derecho de cada mujer de decidir sobre su cuerpo (Paz Padilla, 2020).

[2] Agradezco a la licenciada Rosa Isela Villarreal Hernández que le haya dado voz a María Arcelia Díaz.





Baruqui.[3] En 2018 la artista y maestra Florencia Guillén obtuvo financiamiento de la Secretaría de Cultura para montar una exposición artística en torno a la figura de Díaz, titulada "Tierra, agua y territorio: ríos de cambio en la voz de una mujer". Las conversaciones y las preguntas que me planteó Guillén me permitieron dar una nueva lectura e interpretación a los materiales que a continuación presento.

Diálogo entre María Arcelia Díaz y la historiadora

En este marco del Día Internacional de la Mujer, es un gran honor para mí hablar de la líder sindical María Arcelia Díaz, una mujer zapopana que luchó por los derechos civiles, laborales y políticos para hombres y mujeres.

María Arcelia Díaz: Espere un momento, ¿por qué quieren presentar mi lucha sindical y política en un espacio que no conozco?, ¿quién es usted?, ¿quién le autorizó hablar de mi vida?, ¿dónde estamos?

María Teresa Fernández Aceves: Soy María Teresa Fernández Aceves, historiadora de mujeres. Encontré en el Archivo Histórico de Jalisco (AHJ), en el Ramo de Trabajo y Previsión sus quejas, demandas e informes que presentó ante la Junta de Conciliación y Arbitraje del estado de Jalisco. Su lucha sindical me llamó la atención desde la década de 1980, cuando trabajaba como catalogadora en el AHJ. La he estudiado desde entonces. Mi formación profesional como historiadora y mi pasión por entender y contextualizar las vidas de las mujeres me han motivado por muchos años a reconstruir y entender su vida, sus acciones, sus propuestas laborales, políticas y sociales. En este momento estamos en un acto organizado por el

Imagen 1. María Arcelia Díaz (1896-1939)



Fuente: Cien años de actividad social en la fábrica "La Experiencia 1851-1951", Fábrica La Experiencia, s. e., 1951, p. 129.]

[3] Agradezco a la maestra Brenda Valdés que me permitiera incluir en este artículo la interpretación de la estudiante de licenciatura del ITESO de Gestión Cultural.

Instituto Municipal de Mujeres Zapopanas en el Museo de Artes de Zapopan para conmemorar el Día Internacional de la Mujer.

MAD: No entiendo bien de qué me habla, porque yo nací en La Escoba, en el municipio de Zapopan, en 1896, y fallecí en Guadalajara en 1939. ¿En qué año estamos?

MTFA: Éste es el año de 2019.

MAD: ¿Qué? ¡2019! ¡Ya han pasado 80 años de mi muerte! Sí es cierto que fui muy activa, informando de las condiciones laborales en la Junta de Conciliación y Arbitraje del Estado de Jalisco, a las organizaciones obreras y a los diferentes gobernadores del estado de Jalisco. Como han pasado 80 años de mi muerte, me preocupa que las personas que están aquí entiendan qué eran la Zapopan y la Guadalajara que me tocó vivir.

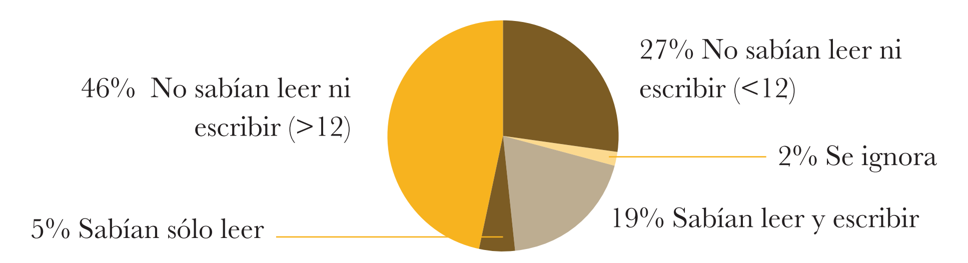
MTFA: Es precisamente eso lo que hacemos las y los historiadores, en especial las que nos dedicamos a la historia de mujeres y a la biografía feminista.

Gráfica 1. Población Zapopan, 1910

Hombres	7,882
Mujeres	7,966
Total	15,848

Fuente: Ing. Salvador Echagaray, División Territorial de los Estados Unidos Mexicanos –Estado de Jalisco, México, Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, 1914. Elaborado por: Rosa Isela Villarreal.

Gráfica 2. Alfabetización de mujeres en el Estado de Jalisco, 1900



Fuente: *Censo General de la República Mexicana*, 1900, correspondiente al Ramo de Instrucción Elemental del Estado de Jalisco. Elaborado por: Rosa Isela Villarreal.



Gráfica 3

Porcentaje de mujeres que sabían leer y escribir en Jalisco, 1900

19%

Mujeres que sabían leer y escribir en Zapopan, 1900

1,838

Porcentaje que representaban las mujeres que sabían leer y escribir en Zapopan a nivel estatal

0.31%

Fuente: Censo General de la República Mexicana, 1900, correspondiente al Ramo de Instrucción Elemental del Estado de Jalisco. Elaborado por: Rosa Isela Villarreal.

Gráfica 4. Cantidad de mujeres y hombres por fábricas en Zapopan, 1910

Nombre	Mujeres	Hombres	Total
La Escoba	54	54	108
La Experiencia	598	423	1021
Río Blanco	230	161	391
Total	882	638	1520

Fuente: Ing. Salvador Echagaray, División Territorial de los Estados Unidos Mexicanos –Estado de Jalisco, México, Secretaría de Fomento, Colonización e Industria, 1914. Elaborado por: Rosa Isela Villarreal.

MAD: ¿Entonces vas a señalar que Zapopan en 1910 tenía más de 15 000 habitantes? ¿Vas a indicar que muy pocas mujeres en Jalisco en 1900, el 0.31%, sabían leer y escribir y que por eso yo aprendí a leer y escribir en los telares de la fábrica de La Experiencia?... y que las mujeres no teníamos derechos civiles, laborales y políticos; que 638 hombres y 882 mujeres de las fábricas textiles de La Escoba, La Experiencia y Río Blanco en Zapopan luchamos arduamente para organizar y mantener sindicatos dirigidos por los propios trabajadores; que los trabajadores "rojos" nos opusimos a que los empresarios y/o la Iglesia Católica controlaran las organizaciones obreras; que se requirieron muchas huelgas, paros laborales, quejas, demandas, inspecciones laborales y cabildeos con los gobernadores de Jalisco para poner en

marcha los postulados del Artículo 123 de la Constitución de 1917 y que se emitieran la Ley del Trabajo del Estado de Jalisco en 1923 y la Ley Federal del Trabajo en 1931.

MTFA: Sí, lo he hecho para cada una de tus preocupaciones. Si me permites, explicaré a este público un panorama general de tu biografía política. Esta historia política nos ayuda en este presente, 2019, a entender tus luchas, logros y fracasos en diversas organizaciones y partidos políticos. También ayuda a entender por qué en La Experiencia existe una calle que lleva tu nombre y por qué la artista Florencia Guillén organizó en 2018 una exposición artística en torno a tu vida, titulada "Tierra, agua y territorio: ríos de cambio en la voz de una mujer".

MAD: Estoy de acuerdo con lo que me aclaras, María Teresa. Me quedo con la boca abierta que una artista haya organizado una exposición sobre mi vida. ¿Mi vida y mis luchas merecen ser escuchadas por ustedes? Usted, el Instituto Municipal de Mujeres Zapopanas y la artista Florencia Guillén han despertado mi interés. Las escucharé con atención.

MTFA: ¡Gracias, María Arcelia Díaz! Reitero, es un honor para mí presentar tu vida en tu municipio de Zapopan.

La biografía de María Arcelia Díaz (1896-1939)

A finales de 1922, los líderes del Sindicato Católico de La Experiencia acordaron en una asamblea asesinar a "la bolchevique" María Arcelia Díaz (1896-1939), una trocilera (obrera textil) que fungía como secretaria general de la Unión Obrera La Experiencia (UOLE), una organización laboral a favor del gobierno revolucionario. Este acuerdo "fue calurosamente aplaudido" por el cura y el comisario político, "que se encontraban presentes y forma[ban] parte de la mesa directiva de ese sindicato" (Gabayet, 1987: 117-119). En esa reunión, uno de los asistentes indicó que ya había intentado liquidarla, pero no la había encontrado sola en su casa ("Intento de asesinato en contra de María Díaz", 1922). Al darse a conocer esta resolución, un grupo de tranviarios y textileros afiliados a la Federación de Agrupaciones Obreras de Jalisco (FAOJ), miembro de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), organizó un mitin en las inmediaciones de la fábrica para defenderla y le pidieron al gobernador de Jalisco, Antonio Valadez Ramírez (1922-1923), que pusiera fin a las hostilidades y amenazas que recibían los miembros de la UOLE (Hernández, 1940). A



los líderes del sindicato católico, el cura y el comisario político, esta manifestación les confirmaba que Díaz no cesaría de exigir el cumplimiento de los derechos laborales de los trabajadores. Ante esta fuerte agresión surge la pregunta de quién fue María Arcelia Díaz.

Díaz no concordaba con la imagen de la trabajadora soltera no calificada, apolítica, sumisa, débil, dependiente e inexperta. Tampoco representaba a la mujer que, por salir de su casa a trabajar a la fábrica, había perdido sus valores morales al encontrar el camino de la prostitución. Desde finales del siglo XIX mexicano, la presencia de la mujer trabajadora en la esfera pública fue cada vez más perceptible. Su visibilidad acarreó un intenso debate en la prensa acerca de su papel en las industrias, su moralidad sexual y su honor. Al igual que en varios países de América Latina, se dispuso que las mujeres se concentraran en labores catalogadas como propiamente femeninas y separadas de los hombres, tanto en la industria manufacturera como en el área de servicios. Se consideraba que estos trabajos no contradecían la función principal que debían tener como madres y esposas (Fernández Aceves, 2006: 847). Por ejemplo, el periódico católico *El Obrero* representó a las mujeres como esposas en el ámbito doméstico. De acuerdo con este periódico, las mujeres tenían diferentes papeles de acuerdo con la postura política de sus maridos. Si sus maridos eran líderes socialistas, las mujeres tenían un papel pasivo debido a su sufrimiento y enfermedad. Sus hijos abandonados por el padre politizado y la madre enferma tenían que salir a mendigar el pan. Sin embargo, a veces, las mujeres podrían tener un papel más activo en el hogar, sugiriendo que sus maridos abandonaran los sindicatos rojos y se unieran a las organizaciones católicas. En su papel activo, las mujeres eran pro-Iglesia porque su familia encontraría "amor, caridad cristiana sin odio y venganza aceptando las diferentes clases sociales" (*El Obrero* "El hijo del socialista"; "¡Quiero Pan; ¡Tengo hambre!"; "La pobre Mari"; "La iconoclasta"). A lo largo del siglo XX, las imágenes de las mujeres que cayeron en la prostitución se recrearon en la prensa mexicana, en novelas (como *Santa*, Gamboa, 1903) y en películas (*Santa,* Moreno, 1932). Estas representaciones discursivas y visuales reprodujeron una noción tradicional de las mujeres en el ámbito doméstico.

Díaz formó parte de una generación de mujeres que se integraron al proceso revolucionario, al conflicto entre la Iglesia y el Estado, al movimiento obrero organizado y al incipiente movimiento feminista para

demandar y especificar cuáles eran sus percepciones de lo que debían ser las mujeres, su papel en la política y los derechos femeninos (civiles, sociales, económicos y políticos). Díaz entabló vínculos de amistad y políticos en los ámbitos internacional, nacional y regional con otras mujeres con un intenso trabajo político; con Belén de Sárraga, española anticlerical y librepensadora que emigró a diferentes países de América Latina para promover organizaciones anticlericales, de mujeres y obreras; Florinda Lazos León, feminista chiapaneca a favor del voto femenino; Ana María Hernández, maestra queretana, inspectora federal laboral y fundadora del Instituto Nacional de Ayuda de la Madre Soltera (Fernández y Fernández, 1958; Hernández, 1940), y finalmente Atala Apodaca, maestra tapatía, iconoclasta, constitucionalista y dirigente del Círculo Liberal Josefa Ortiz de Domínguez.

Imagen 2. Calle María A. Díaz, en la Colonia La Experiencia



Fotografía: Florencia Guillén.

Imagen 3. Flyer de la Exposición "Tela, agua y territorio. Ríos de cambio en la voz de una mujer", octubre 2018.



Para entender la figura de Díaz es necesario reconstruir su historia de vida, así la historiadora la sitúa en las estructuras sociales y los regímenes discursivos que experimentó y se puede descifrar su trayectoria laboral, política y su lucha por la organización de las mujeres y la defensa de los derechos femeninos. Díaz no escribió su autobiografía, pero existen peticiones, quejas, cartas, informes de inspecciones laborales que envió al Departamento del Traba-





jo, y algunos artículos periodísticos que publicó en *El Jalisciense* y en *Fémina Roja*. Examino el paso de la invisibilidad de Díaz como obrera a su visibilidad como líder textil gracias a las políticas laborales del gobernador José Guadalupe Zuno Hernández (1923-1926), quien impulsó un movimiento popular anticlerical compuesto de campesinos, maestros, mujeres y trabajadores a través de la Confederación de Partidos Liberales de Jalisco (Fernández, 2014).

Antecedentes familiares, laborales y sindicales

María Arcelia Díaz nació en La Escoba, municipio de Zapopan, en 1896. Fue hija de J. Merced Díaz, campesino, y Francisca Rendón ("María A. Díaz", 1964: 3). Al quedar huérfana de padre, salió a trabajar para sostener a su madre y a sus hermanos. Cuando tenía ocho años, en 1904, fue contratada por la Compañía Industrial de Guadalajara (Gabayet, 1987).[4] Al igual que muchos de los asalariados de esa época, trabajaba 16 horas, sin contrato, en condiciones insalubres y sin derechos laborales. Por ser tan niña, se quedaba dormida durante la jornada de trabajo entre los cajones de canillas vacías (Hernández, 1940; Keremitsis, 1997). Varias biografías sobre Díaz afirman que sus compañeras mayores le enseñaron a escribir y a leer "sobre los telares, con el gis de marcar las mantas" (Arriola, 1975; Hernández, 1940; "María A. Díaz", 1964: 3; Bustillos Carrillo, s.f.). Díaz leyó los manifiestos de los hermanos Flores Magón, que convocaban a derrocar la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911) y pugnaban por la justicia social y un cambio político; además tuvo acceso a los periódicos *La Luz, La Antorcha* y las publicaciones de la Casa del Obrero Mundial ("María A. Díaz", 1964: 3).

En 1908, cuando tenía 12 años, Díaz trabajó en Río Blanco, la fábrica textil que sustituyó a La Escoba, y observó las primeras huelgas textiles en la región de Guadalajara (Keremitsis, 1997). En 1910, a los 14 años participó en la organización de un sindicato, pero la despidieron (Hernández, 1940). Díaz y su familia migraron de Guadalajara a Amatlán, Puebla, donde había una fábrica textil; ahí trabajó siete años. En ese lugar se casó con Pablo Aranda, con quien procreó dos hijos que fallecieron siendo ni-

[4] A principios del siglo XX había cinco fábricas textiles en los alrededores de Guadalajara: La Escoba (1841-1907), La Prosperidad Jalisciense o Atemajac (1841), La Experiencia (1851), Río Blanco (1866-1928) y Río Grande (1896).

ños (Libro de Defunciones de Guadalajara, 1939).[5] Díaz desarrolló su trabajo textil en un contexto en el que era común que los huelguistas y líderes textileros migraran a diferentes regiones para encontrar trabajo, ya que tenían una cultura política de solidaridad que les ayudaba a confrontar las injustas e insalubres relaciones laborales (Bortz, 1997). Díaz y su familia, al igual que el común de las mujeres, los hombres y los líderes obreros en la industria textil, participaron en la revolución de los trabajadores dentro de la revolución mexicana (1910-1917) (Bortz, 2008).

De la revolución de los trabajadores a la elaboración de políticas para crear un nuevo sistema laboral

En 1917 la familia de Díaz regresó a Guadalajara con una cultura política basada en la combatividad y la lucha por los derechos de los trabajadores como parte de las grandes transformaciones que generó la lucha armada de 1910. Con base en esta militancia y radicalización, a su llegada a Guadalajara Díaz observó que no se otorgaba el salario mínimo ni se respetaba la jornada laboral de ocho horas, y que muchos de los trabajadores tenían que complementar su salario con horas extras para poder cubrir parte de sus necesidades básicas. Esas condiciones favorecían que en toda la entidad se violara lo estipulado en el Artículo 123 constitucional respecto a la jornada laboral, el salario mínimo, las obligaciones de los patronos y los derechos de hombres y mujeres trabajadores (Keremitsis, 1997).

Entre las décadas de 1910 y 1920, en Jalisco se había desarrollado un fuerte movimiento de acción social católica donde las mujeres tuvieron un papel fundamental en la defensa de los derechos civiles y políticos de la Iglesia y los católicos en general. La acción social católica fue una alternativa para mejorar las condiciones sociales y materiales de las masas, controlar los excesos del capitalismo y evitar que se difundieran las ideas socialistas. En esta entidad se decretaron leyes acordes con la acción social católica cuando el Partido Católico Nacional (1911-1913 PCN) dominó la gubernatura y la legislatura de 1912 a 1914. La política procatólica del PCN favoreció la influencia del arzobispo Francisco Orozco y Jiménez (1913-1936) en la política. Éste dictó las normas para convertir a los católicos militantes en defensores de la Iglesia y sus propiedades y prescribió la

[5] Entrevista a Guadalupe Martínez por María Teresa Fernández, Guadalajara, 15 de agosto de 1996.



conducta de los católicos en los ámbitos público y privado. Por tanto, la competencia entre el proyecto católico y el programa constitucionalista provocó fuertes choques durante las décadas de 1910 y de 1920 y durante el proceso posrevolucionario de construcción de un nuevo Estado mexicano (1917-1940).

Díaz, junto con el Círculo Radical Femenino (CRF), organización anticlerical e iconoclasta afiliada a la Casa del Obrero Mundial (COM), a su vez organización sindical con orientación anarcosindicalista, protestaron enérgicamente por el uso de la religión para adoctrinar y controlar a las trabajadoras (Keremitsis, 1997: 4). Díaz, Apodaca y el CRF estuvieron a favor de organizar a las trabajadoras con una visión opuesta a la católica, con el fin de contribuir a crear una "nueva mujer" con ideas radicales, con una mezcla de ideas anarcosindicalistas, socialistas y comunistas. En contraposición a esta visión, la construcción social católica del ser mujer se basaba en la imagen de la Virgen María como el ideal femenino de madre y virgen. Como aclara la antropóloga Ana María Alonso, "la Madre encarna las virtudes femeninas naturales y divinas de la pureza, la castidad y la modestia. Es devota, abnegada, dulce, tímida, sumisa, humilde y tierna" (Alonso, 1995: 85). Desde esta perspectiva, el periódico católico de Guadalajara *La Lucha* rechazó y ridiculizó la iconoclasia de las mujeres del CRF y defendió el papel tradicional de las mujeres católicas. Las iconoclastas desestabilizaban el modelo naturalizado de la mujer católica. Por lo tanto, no encajaban en la categoría de "mujer" (Popo, "Mujeres icono-plastas").

De la invisibilidad de una obrera a la visibilidad de una líder textil a través de la política laboral de José Guadalupe Zuno Hernández

En la década de 1920, Díaz pasó de ser una trocilera (obrera textil) a secretaria general de la Unión Obrera Libertaria La Experiencia. La década de 1920 en Jalisco fue un periodo de intensa movilización social y política promovida por los gobernadores Basilio Badillo (1921-1922) y José Guadalupe Zuno Hernández (1922-1926), quienes instrumentaron medidas anticlericales, populistas y radicales para fortalecer a su grupo político, que favorecía la organización de hombres y mujeres en el mercado laboral y en el sistema educativo. Estos gobernadores lucharon contra la propuesta de la acción social católica y crearon su base social por medio de intercambios políticos con las masas.

En este contexto político se abrió un espacio para que diversos trabajadores y organizaciones obreras manifestaran su necesidad urgente de que se reglamentaran sus derechos constitucionales por medio de una ley estatal. Así, María A. Díaz le solicitó verbalmente al gobernador Zuno que decretara una ley estatal del trabajo para contener la explotación extrema (Martínez, s.f.).

Entre la obrera y la mujer moderna

En 1922, los trabajadores de la fábrica de La Experiencia adquirieron conciencia de la necesidad de formar un sindicato para luchar por sus propias demandas, sus necesidades y derechos. Por ello, el 22 de mayo de 1922, Díaz, Ignacio E. Rodríguez, Pedro M. Chávez, Timoteo Durón, Juventino Servín y otros crearon la Unión Obrera de La Experiencia (UOLE), con el lema "Por el bien colectivo", afiliada a la FAOJ-CROM.

A sus 26 años, Díaz era una joven carismática, politizada por procesos importantes que influyeron en su manera de ejercer su liderazgo: la muerte de su padre durante su infancia, condiciones de trabajo desfavorables, el fallecimiento de sus hijos cuando había mucha violencia acarreada por la sindicalización de los trabajadores en la industria textil en Amatlán, el choque entre católicos y "rojos". Estos sucesos probablemente marcaron su deseo de transformar sus condiciones de vida gracias a la política. Su perseverancia en la lucha laboral y sindical, su constancia, su disciplina y su empeño para ayudar al otro le permitieron construir un grupo político y una clientela; su lucha por la justicia social y sindical le abrió el camino para obtener legitimidad y reconocimiento entre hombres, mujeres y líderes políticos "rojos". Desde el surgimiento de la UOLE, Díaz y los miembros de la mesa directiva de este sindicato fueron muy activos; defendieron a obreros despedidos injustamente ("Demanda que presenta Unión Obrera de La Experiencia", 1922), se quejaron de los abusos de los porteros, que permitían llegar tarde a los trabajadores católicos pero no a los rojos ("María Díaz y González Refugio se quejan de las analogías que existen en la fábrica La Experiencia", 1922), y exigieron que se llevaran a cabo inspecciones en esa fábrica para que constataran las pésimas condiciones de trabajo, la falta de servicios médicos y sus bajos salarios ("Unión Obrera de La Experiencia pide una inspección en La Experiencia", 1922).

A finales de 1922 los líderes del sindicato católico intentaron asesinar a Díaz. Después de ese atentado, Díaz decidió cargar una pistola para



protegerse e imponer autoridad y más respeto en sus prácticas políticas. Era una mujer morena de mediana estatura y de complexión delgada. Las personas que la conocieron e hicieron un trabajo político con ella recuerdan que siempre se peinaba con un chongo, usaba faldas lisas, blusas con mangas largas, mancuernillas y zapatos sin tacones. Tenía una voz grave y gozaba de gran facilidad de palabra. La gente la describe como inteligente, una luchadora verdadera, una líder que sabía escuchar y ayudar a la gente; dispuesta a pelear ante cualquier autoridad por la justicia social (Keremitsis, 1997).[6] Su forma de vestir habla de una mujer austera que no buscaba resaltar su feminidad ni su sexualidad.

El 1º de agosto de 1923 Díaz se presentó en el Departamento del Trabajo para exponer una queja en contra del director de la fábrica de La Experiencia por haber sido separada sin justificación y sin previo aviso de su puesto de trocilera, por el que percibía un sueldo semanal de $9.00. El 30 de julio la empresa justificó el despido con el argumento de que Díaz no había cumplido con su licencia de un día de trabajo para tratar un asunto judicial. Para darnos una idea de lo que esa cantidad representaba en ese contexto son útiles los datos del costo de la canasta básica en 1923 para una familia promedio. Tenía un costo al día de $2.42. Los obreros jefes de familia ganaban entre $1.50 y $3.00 pesos diarios, mientras que las mujeres recibían salarios más bajos por considerárseles como dependientes de la familia. El sueldo diario de Díaz era de $1.28 y con dificultades podría comprar maíz, frijol, leche, combustible, manteca, sal, legumbres, azúcar, café, canela, pan, carne, sopa, jabón, almidón; pagar la renta y luz y adquirir ropa (Castro Palmeros, Villa y Venegas, 1982: 490,494-495).

Después de su despido, extendió su labor sindical a otras fábricas textiles (Atemajac, Río Blanco) y de papel (El Batán). Ayudó en el establecimiento de la Unión Libertaria de Obreros de Río Blanco (1924), la Unión de Obreros Libertarios de Atemajac (1924) y el Sindicato Progresista Libertario Obreros del Batán (1925) ("Se comunica la creación del Sindicato Progresista Libertario Obreros del Batán que ayudó a organizar María Díaz", 1925; "Informe que rinde Ángel Cervantes de la fábrica de Río Blanco", 1924; "Expediente sobre el salario mínimo de $1.50 para

[6] Entrevista a Ana Ma. Hernández por María Teresa Fernández, Guadalajara, 17 de agosto de 1996; entrevista a Laura Rosales por María Teresa Fernández, Guadalajara, 15 de agosto de 1996.

los obreros que pide María Díaz" 1924). Gestionó demandas en contra de la fábrica de Atemajac ("Demanda que presenta María Díaz en representación de los obreros de la Fábrica de Atemajac", 1925), la Compañía Industrial de Guadalajara ("Demanda que presentan Francisco Orozco y María Díaz en contra de la Cía. Industrial de Guadalajara", 1925), la Compañía Hidroeléctrica de Chapala ("Demanda que presentan José J. Ramos y María Díaz en contra de la Cía. Eléctrica de Chapala S.A.", 1927) y otros empleadores. Realizó minuciosas inspecciones laborales de los diferentes departamentos de las fábricas textiles; reportó si había maquinaria averiada o si faltaba material para trabajar, e insistió en que se pagara el salario de ley a los obreros de acuerdo con su puesto. Combatió de forma perseverante a directores de fábricas abusivos con los trabajadores textiles.

En 1925, Díaz fue la primera representante obrera de la industria textil local en la Junta Municipal de Conciliación y Arbitraje. Como parte de esta Junta, le pidió al gerente de Río Blanco que se les pagara a los trabajadores el salario mínimo por una jornada laboral de ocho horas y que el tiempo extra debía compensárseles (Keremitsis, 1997).

El 3 de marzo de 1925, el Congreso estatal pidió al jefe del Departamento del Trabajo información sobre los servicios de Díaz como inspectora honoraria de las fábricas textiles de Atemajac, Río Grande y Río Blanco, porque ella pedía indemnización por sus servicios ("Oficio que la Comisión de Presupuestos del Congreso del Estado de Jalisco envía al jefe del Departamento del Trabajo", 1925). El Departamento del Trabajo aclaró que le había dado una identificación como inspectora honoraria, pero no la había nombrado con ese cargo, y aclaraba que esos servicios los había prestado por su propia iniciativa. Díaz había notificado con tenacidad sobre las condiciones laborales ante el Departamento del Trabajo y presionó de forma intensa para que se instrumentara la Ley del Trabajo ("Demanda que presenta María Díaz en representación de los obreros de la Fábrica de Atemajac", 1925; "Informe de inspecciones de las fábricas de Río Blanco y Atemajac. Hay oficios de María Díaz", 1925; "Informe de inspecciones de las fábricas de Río Blanco y Atemajac. Hay oficios de María Díaz", 1925; "Demanda que presentan Francisco Orozco y María Díaz en contra de la Cía. Industrial de Guadalajara", 1925; "Oficio que dirige la Unión de Obreros Libertarios de Atemajac a la Junta de Conciliación y Arbitraje", 1925). Finalmente, Zuno le otorgó una remuneración



por su trabajo político y social y la nombró inspectora del Consejo Superior de Salubridad, puesto considerado más propio para la labor pública de las mujeres y como parte de una política maternalista dentro de la modernización del patriarcado (Hernández, 1940; Keremitsis, 1997).

Aunque Díaz no escribió una propuesta de programa de política social para la clase trabajadora en la región de Guadalajara, en diferentes peticiones hechas ante el Departamento del Trabajo es posible notar que sugería reformas laborales, de salud y de vivienda que beneficiarían principalmente a los obreros textiles. En relación con las condiciones de trabajo, continuó recomendando que se pagara el salario mínimo, que se compensaran las horas extras y que las fábricas tuvieran un buen servicio de luz eléctrica para evitar que parara la maquinaria bruscamente, ya que estas interrupciones arruinaban las telas y los trabajadores eran obligados a pagar esos daños de sus salarios. Demandaba, asimismo, que las fábricas ofrecieran buenos servicios de salud. Para compensar los bajos salarios, sugirió que las fábricas textiles cobraran una renta más baja por las casas que alquilaban a los trabajadores, que el costo de la electricidad fuera menor y que a los trabajadores se les permitiera cultivar huertos para que sus familias consumieran lo que plantaban ("Petición que presenta María Díaz, secretaria general del Sindicato a la Cía. Industrial de Guadalajara para pedir que no se cobre la renta de las casas a los obreros por el salario tan bajo que tienen", 1925). Con estas propuestas, Díaz esperaba influir en la política social y laboral, pero sólo la demanda del pago del salario mínimo se llegó a cumplir en un corto plazo; el resto de sus propuestas requirió más tiempo o no se logró.

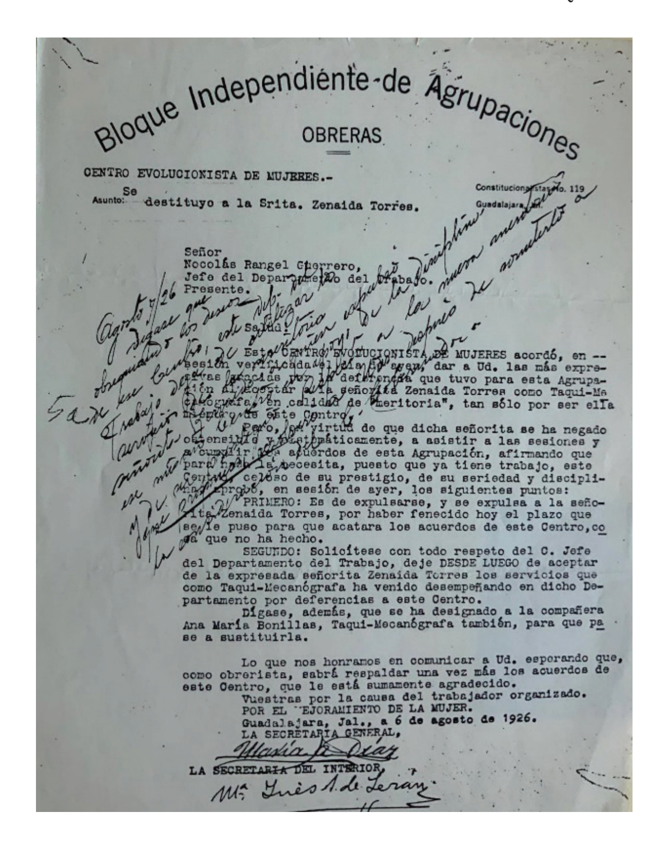
Durante el proceso posrevolucionario, la construcción de un nuevo Estado y la Guerra Cristera (1926-1927), las mujeres fueron actrices centrales en el conflicto entre la Iglesia y el Estado. Las mujeres oficialistas promovieron escuelas laicas, guarderías, sindicatos, festivales culturales, deportes, periódicos y organizaciones políticas promoviendo los derechos colectivos. Las mujeres católicas de clase media y de la elite también establecieron escuelas parroquiales y privadas, instituciones de caridad y periódicos, y promovieron los derechos individuales. Las mujeres de Guadalajara eran una población extremadamente heterogénea e infinitamente complicada. No obstante, a través de colusión y oposición, influyeron y dieron forma a la política social.

En este contexto, en 1926 Díaz dirigió el Centro Evolucionista de Mujeres (CEM) en Guadalajara, cuyo lema era "Por el mejoramiento de la mujer", y formaba parte del Bloque Independiente de Agrupaciones Obreras (Díaz, 1926; "Oficio que envía María Díaz, Secretaria General del Centro Evolucionista de Mujeres", 1926). En esta organización continuó con su política de sindicalización y de lealtad a las asociaciones obreras que también impulsaron líderes obreros. Para tener una idea del activismo y la participación política de las mujeres en la esfera pública de Guadalajara, Anita Brenner, periodista y antropóloga judía-mexicana, lo consignó en su diario personal. El 26 de marzo de 1926, Brenner escribió en su diario que en un mitin político nocturno organizado por Zuno, escuchó a dos mujeres espectaculares, una de ellas líder laboral y organizadora social. Aunque Brenner no mencionó el nombre de Díaz, muy probablemente se refería a ella. Y la describió de la siguiente manera: "Una llama, ella es. Vestida con el Guadalajara negro, con el mantón, fino y negro, hecho para coquetas. Ella es hermosa, ojos negros chasqueantes (*sic*) y lengua rápida y contundente. Organiza a los mineros y campesinos y es la más sincera de todos, aunque por el entusiasmo se estremecen Siq (*sic*) y Zuno. Ella, sin embargo, se ha entregado por completo a la causa" (Brenner, 2010: 84).

El establecimiento del Círculo Feminista de Occidente (CFO)

En plena Guerra Cristera, en 1927, María A. Díaz y siete mujeres establecieron el Círculo Feminista de Occidente (CFO) y lo afiliaron a la Confederación de Obreros de Jalisco (COJ) para luchar por las trabajadoras ("Acta constitutiva Círculo Feminista de Occidente", 1927). El CFO congregó a textileras, tortilleras, molineras, maestras, estudiantes de la Normal, empleadas de teatro, taquilleras, trabajadoras domésticas y amas de casa. Entre las activistas había maestras que venían de familias obreras con una cultura anticlerical y liberal.

El acta constitutiva del CFO estipuló que esa organización había estado trabajando por un tiempo y que su principal meta era luchar por el progreso moral y material de las trabajadoras por medio de las comisiones de Trabajo, Justicia y Mejoramiento. Como también lo hicieron las organizaciones católicas de la época, el CFO instrumentó una campaña por la moralización de la sociedad, pero ofrecía una moralidad basada en los derechos de las mujeres. El CFO promovió la imagen de una nueva mujer informada


Bloque Independiente de Agrupaciones

OBRERAS

CENTRO EVOLUCIONISTA DE MUJERES.-

Asunto: Se destituyo a la Srita. Zenaida Torres.

Constitucionalistas No. 119

Guadalajara, Jal.

Señor
Nocolás Rangel Guerrero,
Jefe del Departamento del Trabajo.
Presente.

Salud:

Este CENTRO EVOLUCIONISTA DE MUJERES acordó, en -- sesión verificada el día de ayer, dar a Ud. las más expresivas gracias por la deferencia que tuvo para esta Agrupación al aceptar a la señorita Zenaida Torres como Taqui-Mecanógrafa, en calidad de "meritoria", tan sólo por ser ella miembro de este Centro.

Pero, en virtud de que dicha señorita se ha negado ostensible y sistemáticamente, a asistir a las sesiones y a cumplir los acuerdos de esta Agrupación, afirmando que para nada la necesita, puesto que ya tiene trabajo, este Centro, celoso de su prestigio, de su seriedad y disciplina aprobó, en sesión de ayer, los siguientes puntos:

PRIMERO: Es de expulsarse, y se expulsa a la señorita Zenaida Torres, por haber fenecido hoy el plazo que se le puso para que acatara los acuerdos de este Centro, cosa que no ha hecho.

SEGUNDO: Solicítese con todo respeto del C. Jefe del Departamento del Trabajo, deje DESDE LUEGO de aceptar de la expresada señorita Zenaida Torres los servicios que como Taqui-Mecanógrafa ha venido desempeñando en dicho Departamento por deferencias a este Centro.

Dígase, además, que se ha designado a la compañera Ana María Bonillas, Taqui-Mecanógrafa también, para que pase a sustituirla.

Lo que nos honramos en comunicar a Ud. esperando que, como obrerista, sabrá respaldar una vez más los acuerdos de este Centro, que le está sumamente agradecido.

Vuestras por la causa del trabajador organizado.
POR EL MEJORAMIENTO DE LA MUJER.
Guadalajara, Jal., a 6 de agosto de 1926.
LA SECRETARIA GENERAL,
María A. Díaz
LA SECRETARIA DEL INTERIOR,
Mª Inés A. de Leraz

Imagen 4. Solicitud de información sobre los servicios de Díaz como inspectora honoraria de las fábricas textiles de Atemajac, Río Grande y Río Blanco, del Congreso Estatal al Jefe del Departamento del Trabajo, 1925

Fuente: Archivo Histórico de Jalisco (AHJ).

sobre sus derechos civiles, políticos y sociales. Para impulsar esta imagen incluyeron representaciones de mujeres fuertes, para lo cual escogieron figuras combativas, radicales y extraordinarias, tales como la anarquista francesa Louise Michel (1830-1905), una de las principales figuras de la Comuna de París (1871); la judía alemana marxista y socialdemócrata Rosa Luxemburgo (1871-1919); la socialista, feminista y embajadora rusa en México Alexandra Kollontai (1872-1952); las 600 mujeres de Haymarket Square, donde anarquistas estadounidenses fueron martirizados en su lucha por la jornada laboral de ocho horas, así como Carmen Morales, líder obrera que se vestía de rojo y negro en los desfiles del Día del Trabajo en la ciudad de México. Por medio de estas representaciones femeninas, el CFO buscaba crear una nueva moralidad que destruiría la imagen pasiva y apolítica de las mujeres y los viejos prejuicios que catalogaban a las mujeres como no aptas para recibir una educación más allá de la necesaria para poder cumplir con las actividades domésticas.



Imagen 5. El Círculo Feminista de Occidente formó parte del Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (1936), que pugnó por el sufragio femenino

Fuente: Archivo Particular Belén Martínez Villanueva.

Para 1933, en un artículo periodístico titulado "Reflexiones sobre la mujer", Díaz expuso su visión sobre la mujer obrera y la mujer moderna (Díaz, 1933: 3, 6). Consideraba que a las mujeres les correspondía trabajar honradamente y que eran sujetos de cambio social porque no debían ser esclavas encadenadas; podían ser buenas, útiles y honradas y ayudar a los demás, pero debían modernizarse y dejar sus valores y prácticas católicas. Argumentó que "la mujer preparada debidamente para los múltiples campos de acción que la vida de hoy le representa será y debe ser siempre mujer, como madre, como esposa, como hermana" y que tendría "una grandeza en el hogar, en la oficina y en el taller" (Díaz, 1933: 3, 6). Expuso una perspectiva maternalista que coincidía con la del nuevo Estado revolucionario, pero también con la de la Iglesia católica, en el sentido de que las mujeres debían servir a los otros. Lo novedoso radicaba en que esta concepción ampliaba las funciones de las mujeres porque las invitaba a que trabajaran, se educaran y se modernizaran. Díaz consideraba que estos nuevos papeles formarían una nueva generación de mujeres fuertes que defenderían sus derechos políticos, sociales y civiles. Afirmaba que sólo con educación las mujeres podían luchar por sus ideales y al mismo tiempo ocupar puestos y desempeñarse en profesiones que se consideraban exclusivas para los hombres. Concluía que la mujer saldría al frente y diría a la vida: "¡Mírame, nada me arredra! ¡Soy fuerte en mi feminidad! ¡Formaré una generación fuerte! ¡Te he conquistado!" (Díaz, 1933: 3, 6).

Para 1934, Díaz y el CFO publicaron su propio periódico llamado *Fémina Roja* (Díaz, 1934: 1-2), en el que demandaban que se cumpliera el pago



de un salario igual por un trabajo semejante, que se aceptara a las mujeres en cualquier tipo de empleo y que hubiera más inspectoras del trabajo y de salud. Invitaban a las trabajadoras a que se unieran a los sindicatos para evitar su explotación y asegurar sus derechos sociales. Igualmente, mencionaba que las trabajadoras debían motivar a sus esposos a que también se afiliaran a los sindicatos porque era ésta una vía para mejorar el bienestar familiar. Sólo se publicaron algunos números, probablemente durante un año.

Díaz y el CFO trabajaron de cerca con los líderes de la COJ porque compartían la noción de que las mujeres podían cambiar su imagen de beatas para adquirir la de revolucionarias. Mujeres del CRF y otras radicales y anticlericales de la década de 1910 promovieron una imagen más secular de los papeles sociales femeninos. Pedían ampliar sus papeles y sus derechos civiles, sociales y políticos. Al pugnar por estos derechos, desestabilizaban una noción dicotómica y de "blanco y negro" para abrir una gama amplia de posibilidades para las mujeres. La representación de "mujer revolucionaria" y su lucha la retomaron las integrantes del CFO. Trabajadoras y maestras como Irene Robledo, Concha Robledo y Guadalupe Martínez ayudaron a trabajadoras como costureras, sirvientas, despuntadoras, tortilleras, aceiteras y galleteras a organizar sus sindicatos (Dorantes, Ramírez y Tuñón, 1995). Les enseñaron a leer y escribir, herramientas fundamentales para su lucha sindical. Adquirieron una cultura cívica laboral al asistir y al organizar festivales, desfiles patrios, consultar libros de su biblioteca y participar en actividades deportivas y conferencias. Éstas versaban sobre "la mujer y su participación en la lucha de clases", "nuestras leyes y las mujeres", "las mujeres y las leyes laborales" y "la influencia de los libros en el mejoramiento social y económico de las mujeres".

Díaz promovió que las cuotas que se pagaban en el CFO se utilizaran para costear las medicinas, para cubrir las necesidades básicas de trabajadoras que no tenían ingresos y para ayudar a algunas estudiantes de la Normal a que terminaran sus estudios.

Díaz, el CFO y sus seguidoras se radicalizaron aún más con la instrumentación del proyecto de la educación socialista (1934-1940). Estuvieron a favor de éste, participaron en el establecimiento de escuelas nocturnas, demandaron que las plazas vacantes para maestras en escuelas públicas se otorgaran sólo a quienes fuesen revolucionarias, quienes promoverían campañas antialcohólicas, anticlericales, de higiene y educativas, y pugna-

rían por una justicia social durante el proceso posrevolucionario. Las mujeres del CFO estuvieron a cargo del Tercer Congreso Feminista Nacional de Mujeres Trabajadoras y Campesinas que se llevó a cabo en Guadalajara en 1934 (Barragán y Rosales, 1975)[7] y presionaron para que la sección femenil del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en Jalisco fuera dirigida por mujeres con experiencia en la organización de trabajadoras, realizaron una campaña en pro del sufragio femenino en Jalisco y se unieron a escala nacional al Frente Único Pro-Derechos de la Mujer. Díaz, Guadalupe Martínez y las integrantes del CFO, como militantes en el movimiento obrero organizado, formaron parte de la opinión pública en *El Jalisciense*. Publicaron artículos sobre el papel de las mujeres en la esfera pública como madres, trabajadoras y personas con derechos políticos, sociales y civiles. Participaron en el debate local y nacional sobre la expansión de las actividades de las mujeres en el espacio público; colaboraron en el partido oficial como en las organizaciones obreras regionales y nacional y crearon las secciones femeniles para incorporar y dirigir la participación política de las mujeres. Para 1938, de la delegación de Jalisco que acudió a la convención nacional que transformó el PNR y creó el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), María Díaz fue la única que asistió por la legitimidad construida por su trabajo político, sindical y a favor de las mujeres. Para finales del decenio de 1930, Díaz ya gozaba de legitimidad y prestigio en los círculos políticos locales y por eso fue incluida en la delegación.

En 1939 el gobernador Silvano Barba González la nombró inspectora de asistencia social (Hernández, 1940). Su trayectoria política, sus gestiones y su cabildeo en diferentes ámbitos y espacios le habían permitido pasar de ser obrera textil explotada a líder textil, a representante obrera en las juntas de Conciliación y Arbitraje, a inspectora del trabajo, a líder feminista, a representante del sector obrero en el PRM y a inspectora de asistencia social. Su intenso trabajo político le permitió movilidad en la burocracia sindical, estatal y del partido. Aunque Díaz pugnó por una mujer moderna con derechos, su último nombramiento la encaminaba

---

[7] En 1931 y 1933 se llevaron a cabo el I y II Congresos Feministas de Mujeres Trabajadoras y Campesinas en la ciudad de México. En estos congresos hubo una profunda división entre las comunistas y las afiliadas al Partido Nacional Revolucionario. A pesar de esas diferencias se hicieron propuestas para mejorar las condiciones sociales, civiles y políticas de las mexicanas. Véase Barragán y Rosales (1975).



a concentrarse en una política social, espacio supuestamente más idóneo para las mujeres, ya que era menos polémico que la participación de las mujeres en la política. Pero a finales de ese mismo año María A. Díaz murió y el CFO perdió a su líder más radical.

En 1939 la presidencia del CFO pasó a Guadalupe Martínez y cambiaron su nombre a Círculo Feminista de Occidente María A. Díaz (CFOMAD). El CFOMAD existió de 1939 hasta 2002, cuando falleció Martínez.

En 1941, las amigas de Díaz, Ana María Hernández, inspectora federal del trabajo y presidenta del Instituto Nacional de Ayuda a la Madre Soltera, el CFO y la Liga de Mujeres 10 de Mayo de la Colonia Francisco Villa, en la ciudad de México, establecieron el Centro de Capacitación Femenina María A. Díaz, para honrar la memoria de esta jalisciense ("Agradece la presencia del CFO en la inauguración del Centro de Capacitación Femenina María A. Díaz", 1941). Igualmente, cada año las integrantes del CFOMAD conmemoraban su muerte.

Consideraciones finales

El diálogo imaginario entre Díaz y yo me permitió reflexionar acerca del tiempo histórico, el pasado, temporalidades, "evidencia", "experiencia", "interpretación", al usar un gran repertorio de fuentes primarias. El historiador y la historiadora deben examinar y criticar cada tipo de fuente primaria que usa con base en preguntas teóricas-metodológicas acerca de sus formas, implicaciones, posibilidades para entender y construir narrativas intersubjetivas, para dar voz a personas que generalmente han quedado fuera de las grandes narrativas históricas.

A 80 años de la muerte de María Arcelia Díaz, su lucha política y sindical es inspiradora para nuestro presente. Sin importar las diferencias partidistas, las acciones y los cambios laborales y políticos en los que participó Díaz, muestra la relevancia y vigencia de sus luchas feministas, laborales y sociales. Éstas nos inspiran a continuar pugnando por los derechos civiles, económicos, laborales, políticos y sociales de las mujeres y, por supuesto, para combatir la violencia en contra de las mujeres, el feminicidio, el acoso sexual y laboral. Y en consonancia, una ciudad más segura para todas.

Cierro esta presentación con el vals dedicado a María Arcelia Díaz titulado "Mujer de Occidente", compuesto por José de Jesús López e interpretado por Lucy Baruqui. No había usado este vals en estudios pre-

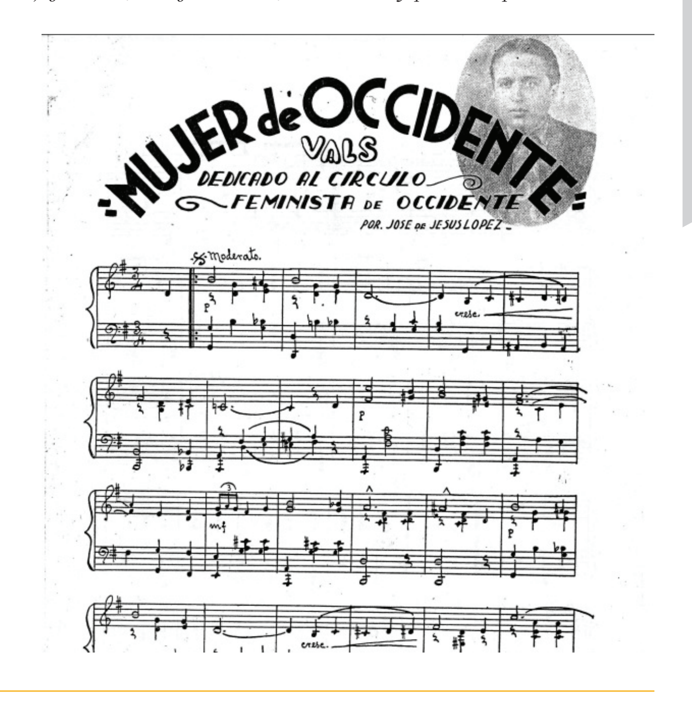


Imagen 6. Fragmento Partitura "Mujer de Occidente", Vals dedicado al Círculo Feminista de Occidente. Autor. José de Jesús López. Interpretación. Lucy Baruqui

vios. Escuchar por primera vez esta pieza musical, tal vez ejecutada casi 60 años después de la muerte de Díaz, nos brinda una dimensión humana y emocional de las opresiones, luchas, resistencias y del legado que dejó en políticas laborales y sociales para las mujeres y para la clase trabajadora en Jalisco. Entretejí la voz, lo visual, lo textual y lo sonoro en mi narrativa histórica para reconfigurar el tiempo vivido, la experiencia temporal silenciada y callada de Díaz.

Bibliografía

Alonso, Ana M. (1995). *Thread of Blood: Colonialism, Revolution, and Gender on Mexico's Northern Frontier*. Tucson: University of Arizona Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1mgmcf9

Arriola, Enrique (1975). "Obreras textiles". *Historia Obrera,* núm. 5, pp. 1-17.

Barragán, Leticia y Amanda Rosales (1975). "Congresos Nacionales de Obreras y Campesinas". *Historia Obrera,* núm. 5, pp. 24-44.



Brenner, Anita (2010). *Avant-garde Art & Artists in Mexico: Anita Brenner's Journals of the Roaring Twenties*. Austin: University of Texas Press.

Bortz, Jefferey (1997). "Without Any More Law Than Their Own Caprice: Cotton Textile Workers and the Challenge to Factory Authority During the Mexican Revolution". *International Review of Social History,* vol. 42, núm. 2, pp. 253-288. https://doi.org/10.1017/S0020859000114907

— (2008). *Revolution Within the Revolution: Cotton Textile Workers and the Mexican Labor Regime, 1910-1923*. Stanford: Stanford University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctvqsdvkk

Carr, David (2014). *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199377657.001.0001

Castro Palmeros, Margarita, Adriana Villa y Silvia Venegas (1982). "Indicios de la historia de las relaciones laborales en Jalisco, 1900-1936", en *IV Concurso sobre Derecho Laboral Manuel M. Diéguez*. Guadalajara: UNED, pp. 207-507.

Davis, Natalie Z. (1999). *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer.

Dorantes, Alma, María G. Castillo y Julia Tuñón (1995). *Irene Robledo García*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fernández Aceves, María T. (2006). "El trabajo femenino en México, 1920-1970", en G. Gómez-Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Lavrin (ed.), *Historia de las mujeres. España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, vol. 4. Madrid: Cátedra, pp. 845-859.

— (2014). *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*. México: Siglo XXI / CIESAS.

Fernández, Aurora (1958). *Mujeres que honran la patria*. México: Imp. Zavala.

Gamboa, Federico (1903). *Santa*. México: Botas.

Gabayet, Luisa (1987). "Intentos de asesinato en contra de María A. Díaz, importante sindicalista". *Revista Encuentro,* vol. 4, núm. 3, pp. 117-119.

Hernández, Ana María (1940). *La mujer mexicana en la industria textil*. México: Tip. Moderna.

Keremitsis, Dawn (1997, 17 de abril). *María Arcelia Díaz (1896-1939): Union Leader, Feminist, and Defender of Revolutionary Legislation*. Ponencia presentada en la Latin American Studies Association. Guadalajara.

Maynes, Mary J., Jennifer L. Pierce y Barbara Laslett (2008). *Telling Stories: The Use of Personal Narratives in the Social Sciences and History*. Ithaca: Cornell University Press.

Moreno, Antonio (direc.) (1932). *Santa*. México: Compañía Nacional Productora de Películas/ Juan de la Cruz Alarcón (prod.).

Padilla Paz, Arcelia E. (2020). *La construcción de la experiencia lésbica en Guadalajara (1970-2020)* (tesis de doctorado). Guadalajara: CIESAS-Occidente. http://doi.org/10.13140/RG.2.2.32567.14242

Ricœur, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226713465.001.0001

Sewell, William H. (2005). *Logics of History. Social Theory and Social Transformation*. Chicago: University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226749198.001.0001

Vaughan, Mary Kay (2019). *Retrato de un joven pintor. Pepe Zúñiga y la generación rebelde de la ciudad de México.* Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, CIESAS.

Archivos

Archivo del Círculo Feminista María Arcelia Díaz (ACFOMAD)

1941 "Agradece la presencia del CFO en la inauguración del Centro de Capacitación Femenina María A. Díaz" (1941). ACFOMAD, Guadalajara.

s.f. Bustillos Carrillo, A. (s.f.). "Biografías de María A. Díaz". Archivo del Círculo Feminista de Occidente María A. Díaz (ACFOMAD), Guadalajara.

1964 "María A. Díaz" [Nota periodística], en *La Luz*. ACFOMAD. Guadalajara, p. 3.

Archivo Histórico de Jalisco (AHJ)

1927 "Acta constitutiva Círculo Feminista de Occidente", Ramo de Trabajo (T-9-927, Caja T-104, Exp. Núm. 2470). AHJ.

1925 "Demanda que presentan Francisco Orozco y María Díaz en contra de la Cía. Industrial de Guadalajara". [Demanda laboral] Ramo de Trabajo (T-2-925, Caja T-78, Exp. Núm. 1675). AHJ.

1927 "Demanda que presentan José J. Ramos y María Díaz en contra de la Cía. Eléctrica de Chapala S.A.". [Demanda laboral] Ramo de Trabajo, T-8-927, Caja T-103, Exp. Núm. 2415). AHJ.



1925 "Demanda que presenta María Díaz en representación de los obreros de la Fábrica de Atemajac". [Demanda laboral] Ramo de Trabajo (T-7-925, Caja T-78, Exp. Núm. 1682; T-1-924, Caja T-73, Exp. Núm. 1531; T-1-925, Caja T-54; T-6-925, Caja T-22, Exp. Núm. 8150). AHJ.

1922 "Demanda que presenta Unión Obrera de La Experiencia". Ramo de Trabajo (T-7-922 GUA/168, Caja T-31, Exp. Núm. 756). AHJ.

1934 Díaz, M. (20/11/1934). "María Díaz dice", *Fémina Roja*. AHJ, Guadalajara, pp. 1-2.

1924 "Expediente sobre el salario mínimo de $1.50 para los Obreros que pide María Díaz". [Reporte] (T-2-924, Caja T-57, Exp. Núm. 1254). AHJ.

1925 "Informe de inspecciones de las fábricas de Río Blanco y Atemajac. Hay oficios de María Díaz". [Inspección laboral] (T-7-925, Caja T-73, Exp. Núm. 1532). AHJ.

1924 "Informe que rinde Ángel Cervantes de la fábrica de Río Blanco". [Inspección laboral] (T-4-924, Caja T-71, Exp. Núm. 1494). AHJ.

1922 "Intento de asesinato en contra de María Díaz". [Oficio] Ramo de Trabajo (T-9-922, Caja T-41 bis "A", Exp. No. 8656). Archivo Histórico de Jalisco (AHJ).

1922 "María Díaz y González Refugio se quejan de las analogías que existen en la fábrica La Experiencia". Ramo de Trabajo (T-2-922 ZAP/441, Caja T-13 bis 'C', Exp. Núm. 7164; T-2-922 GUA/524, Caja T-13 bis 'C', Exp. Núm. 70). AHJ.

1925 "Oficio que dirige la Unión de Obreros Libertarios de Atemajac a la Junta de Conciliación y Arbitraje". [Oficio] (T-2-925 ZAP/142, T-15 bis 'A', Exp. Núm. 415; T-8-925, Caja T-75, Exp. Núm. 1597). AHJ.

1925 "Oficio que la Comisión de Presupuestos del Congreso del Estado de Jalisco envía al Jefe del Departamento del Trabajo". Ramo de Trabajo, T-1-925 JAL/587). AHJ.

1926 "Oficio que envía María Díaz, Sria. Gral. del Centro Evolucionista de Mujeres". [Oficio] Ramo de Trabajo (T-1-926, Caja T-97, Exp. Núm. 2222). AHJ.

1925 "Petición que presenta María Díaz, secretaria general del Sindicato a la Cía. Industrial de Guadalajara para pedir que no se cobre la renta de las casas a los obreros por el salario tan bajo que tienen".



[Petición] Ramo de Trabajo (T-7-925 ZAP/141, Caja T-35 bis 'A', Exp. Núm. 661). AHJ.

1925 "Se comunica la creación del Sindicato Progresista Libertario Obreros del Batán que ayudó a organizar María Díaz". Ramo de Trabajo (T-9-925, Caja T-75, Exp. Núm. 1608; T-1-924, Caja T-71, Exp. Núm. 1504; T-6-924, Caja T-71, Exp. Núm. 1493) AHJ.

1922 "Unión Obrera de La Experiencia pide una inspección en La Experiencia". Ramo de Trabajo (T-2-922, Caja T-13 bis 'C', Exp. Núm. 7166). AHJ.

Archivo Particular Guadalupe Martínez (APGM)

s.f. Martínez, G. (s.f.) "Discurso de cómo se realizó la Ley del Trabajo para el estado de Jalisco". Archivo Particular Guadalupe Martínez (APGM), Guadalajara.

Archivo del Registro Civil del Estado de Jalisco (ARCJ)

1939 "Libro de Defunciones de Guadalajara" (30/11/1939). Acta de defunción número 5823, (foja 125). Archivo del Registro Civil del Estado de Jalisco.

Fondos Especiales, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (FE/BPEJ)

1918 Popo, "Mujeres icono-plastas", (28/11/1918), *La Lucha,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1919 "El Hijo del Socialista", (26/07/1919), *El Obrero,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1919 "¡Quiero Pan; ¡Tengo hambre!" (12/07/1919), *El Obrero,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1919 "La pobre Mari", (9/08/1919), *El Obrero,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1919 "La iconoclasta", (27/09/1919), *El Obrero,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1919 "El trabajo a domicilio", (6/12/1919), *El Obrero,* FE/BPEJ, Guadalajara.

1926 Díaz, M. (15/09/1926) "Centro Evolucionista de Mujeres", *El Sol*, FE/BPEJ, Guadalajara.

1933 Díaz, M. (24/05/1933). "Reflexiones sobre la mujer", *El Jalisciense*. FE/BPEJ. Guadalajara, pp. 3, 6.



Entrevistas

Ana Ma. Hernández, entrevistada por la autora, Guadalajara, 17 de agosto de 1996.

Guadalupe Martínez, entrevistada por la autora, Guadalajara, 15 de agosto de 1996.

Laura Rosales, entrevistada por la autora, Guadalajara, 15 de agosto de 1996.

María Teresa Fernández Aceves es doctora en historia por la Universidad de Illinois en Chicago. Se desempeña como profesora e investigadora en el CIESAS Occidente desde 2001. Su investigación se ha centrado en la historia social del trabajo, la historia de mujeres y de género en México en el siglo XX, historia de emociones y archivos. Ha impartido seminarios de posgrado en el CIESAS y en la Universidad de Guadalajara. Es miembro regular a la Academia Mexicana de Ciencias desde 2012 y del Sistema Nacional de Investigadores Nivel III.



REALIDADES SOCIOCULTURALES

REVUELTOS, GRIJOS Y *PUCHUNCOS*: RACIALIZACIÓN, IDENTIDAD Y MESTIZAJE EN UN PUEBLO DE LA COSTA CHICA DE GUERRERO[1]

REVUELTOS, GRIJOS AND *PUCHUNCOS*: RACIALIZATION, IDENTITY AND MISCEGENATION IN A TOWN OF THE COSTA CHICA OF GUERRERO

Giovanny Castillo Figueroa*

Resumen: El artículo presenta una discusión etnográfica en torno a los procesos de racialización, mestizaje y construcción de la identidad/alteridad en Punta Maldonado (El Faro), Costa Chica de Guerrero. En primer lugar, examina los conceptos de raza y racialización con el fin de entender cómo los atributos físicos han sido usados en la marcación y jerarquización de las diferencias; enseguida explora los significados de algunas categorías de uso local que muestran el modo en que la apariencia física, particularmente el pelo, es socialmente percibida e interpretada en El Faro. Por último, analiza cómo la idea de mezcla es pensada e incorporada en las narrativas de identidad colectiva de este lugar.

Palabras claves: identidad, alteridad, raza, racialización, mestizaje.

[1] Este artículo fue posible gracias a la UNAM y al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, en tanto becario del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur (CIMSUR), asesorado por el doctor Luis Rodríguez Castillo. Una primera versión del documento fue leída por mi apreciada colega Marisol Alcocer Perulero, a quien agradezco sus atinados comentarios. El texto también se vio beneficiado por las observaciones pertinentes y agudas de dos dictaminadores anónimos, a quienes expreso asimismo mi sincero agradecimiento.

* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 255-278
Recepción: 25 de julio de 2020 • Aceptación: 17 de diciembre de 2020
https://encartes.mx





***Revueltos, grijos* and *puchuncos*: racialization, identity and miscegenation in a town of the Costa Chica of Guerrero**

Abstract: This article presents an ethnographic discussion around the processes of racialization, miscegenation and the construction of identity/otherness in Punta Maldonado (El Faro), on the Costa Chica of the state of Guerrero. In the first place, it examines the concepts of race and racialization in order to understand how physical attributes have been used to highlight differences and order them into a hierarchy. Next, it explores the meanings of some locally used categories that show the way in which the physical aspect, and the way to wear one's hair in particular, is socially perceived and interpreted in El Faro. Finally, it analyzes how the idea of mixtures is viewed and incorporated into the collective identity narratives in the area.

Keywords: identity, alterity, race, racialization, miscegenation.

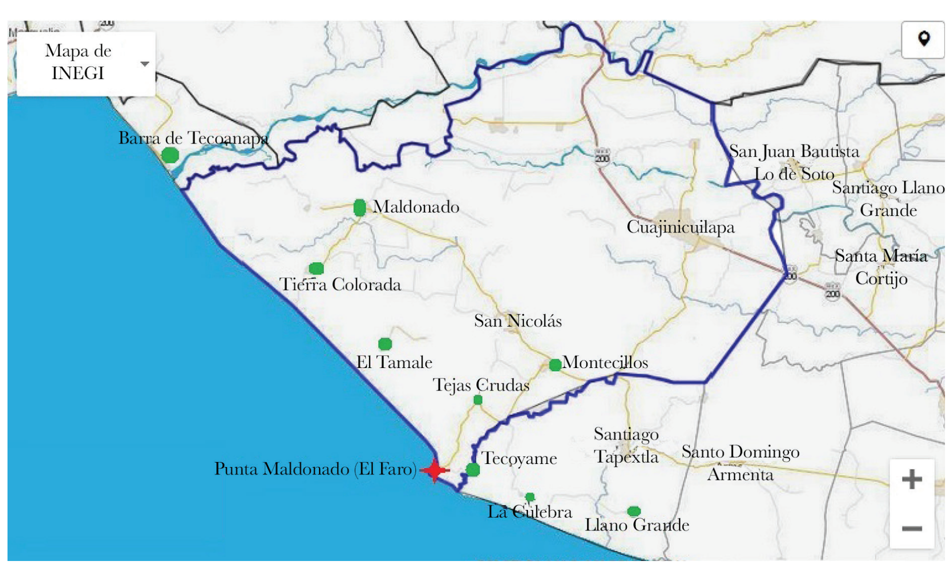
Introducción

Punta Maldonado es una localidad de pescadores y campesinos perteneciente al municipio de Cuajinicuilapa, en el estado de Guerrero, en la llamada Costa Chica. Esta región se extiende desde el polo urbano de Acapulco (Guerrero) al de Huatulco (Oaxaca); su paisaje físico incluye planicies costeras, zonas serranas de las estribaciones de la Sierra Madre del Sur y áreas lacustres (Campos, 1999; Lara, 2017; Widmer, 1990). Al igual que ocurre en otras localidades de la región, este poblado ha estado signado por procesos históricos de mestizaje e intercambio cultural entre afrodescendientes –cuya presencia se remonta a esclavizados de origen africano que arribaron a la región durante el periodo colonial– e indígenas –en especial, los grupos *ñuu savi* y *nn'anncue ñomndaa*–.[2] En la jerga local, los primeros suelen ser conocidos como morenos –y, en menor medida, como negros–, mientras que a los segundos se les etiqueta como indios. Así, indígenas (o indios) y afrodescendientes (o morenos-negros),[3] han sido

[2] *Ñuu savi* y *nn'anncue ñomndaa* son los autoetnónimos empleados por los pueblos que suelen ser conocidos como mixtecos y amuzgos, respectivamente. Para efectos analíticos, en este texto todas las palabras que se resalten en cursiva aludirán a nociones locales, a fin de enfatizar los sentidos proporcionados por los sujetos de la investigación.

[3] En este texto utilizaré indistintamente las palabras afrodescendiente, negro y moreno, por un lado, y los vocablos indígena, mixteco, amuzgo e indio, por el otro, para referir a sujetos que se perciben y son percibidos como culturalmente diferenciados. El siempre álgido y

Mapa 1. Punta Maldonado (El Faro) y sus localidades vecinas



Fuente: INEGI, con modificaciones realizadas por el autor. Fecha de elaboración: 6 de junio de 2019.

protagonistas del pasado y presente de Punta Maldonado, lugar mejor conocido por su sobrenombre: El Faro.

Según Gloria Lara (2017), en la Costa Chica resulta difícil separar de modo tajante a los afrodescendientes de los indígenas, como si se tratara de dos grupos bien diferenciados que hubiesen mantenido fijas sus fronteras étnicas a lo largo de la historia; todo lo contrario, las dinámicas de mestizaje e intercambio cultural han diluido tales límites, forjando alteridades porosas que obligan a estudiar cómo se ha construido específicamente "lo negro", "lo moreno" o "lo indio" en los espacios locales.

En el caso de El Faro, existen varias formas en que morenos e indios marcan sus diferencias: desde la lengua y el modo de hablar el español[4] has-

polémico debate nominativo (¿cómo llamar al otro?, ¿qué implicaciones conceptuales, epistémicas y ético-políticas tiene el acto de nombrar la alteridad de un modo o de otro?, ¿cuál es la significación de categorías como *indio* o *negro*?), no será abordado por ahora, aunque sin lugar a duda amerita discusiones profundas que espero llevar a cabo en otro espacio.

[4] Los mixtecos y amuzgos no sólo hablan lenguas distintas del español sino que, cuando se



ta las costumbres matrimoniales.[5] No obstante, un elemento que tiene gran relevancia en las narrativas cotidianas de la alteridad es el aspecto físico o, en palabras de Elisabeth Cunin, la "apariencia racial", esto es, el "conjunto de rasgos físicos –el color de la piel pero también el pelo, la nariz, el cuerpo, etc.– a los que se atribuye un significado dentro de un marco socialmente determinado" (2003: 19). En ese sentido, los fareños –término autodenominativo acuñado por nacidos o residentes de Punta Maldonado– usan categorías como *puchuncos*, *grijos* o *lacias*. La primera alude a hombres y mujeres de pelo muy rizado, mientras que las otras dos denotan, respectivamente, a hombres de cabello corto y puntudo y a mujeres de cabello largo y liso.[6] Estas palabras trazan diferenciaciones individuales y colectivas a partir de un criterio físico particular –la textura del pelo–, pues si los y las morenos son asociados a *lo puchunco*, a los indios se les relaciona con *lo grijo* o con *lo lacio*, según se trate de hombres o de mujeres.

Empero, la realidad es mucho más compleja que las categorías con las que a veces se pretende capturarla y clasificarla. Aun cuando en El Faro discursivamente se plantea una oposición entre la *gente india* y la *gente morena* –usándose para tal fin el cabello como uno de los tantos criterios diferenciadores–, en la práctica hay personas *puchuncas* que no se asumen *morenas* y hombres *grijos* o mujeres *lacias* que no se autodenominan *indios*,

---

expresan en este último idioma, lo hacen de un modo distinto del de los *morenos*. A juicio de éstos, los *indios* –ya sean amuzgos o mixtecos– "hablan peor" el castellano que ellos. A su vez, los indígenas remarcan el hecho de ser bilingües o trilingües, cualidad que según ellos suele estar ausente entre los *negros*.

[5] Desde la perspectiva *morena*, los indígenas se casan "por pedida", es decir, un hombre pide la mano a los padres de la mujer en que está interesado, y entre ellos pactan tanto los detalles de la boda como la compensación por la salida de la hija del hogar paterno; lo que para *los morenos* suele ser mal visto "es vender a la hija". Por su parte, los afrodescendientes se casan "por huida": la novia se fuga al hogar del novio, tras lo cual los padres de ambos conciertan el matrimonio (Aguirre, 1989; Díaz, 2003; Gutiérrez, 1997).

[6] Estas categorizaciones no son las únicas utilizadas para describir la apariencia física. Por ejemplo, para hablar de la tez se emplean numerosas categorías: *moreno*, *achocolatado*, *acanelado* (cuando la piel es oscura); *moreno-moreno*, *negro*, *prieto*, *chamuscado* (cuando es muy oscura); *blanco*, *güero* (cuando es clara); *colorado* (cuando es clara y se enrojece por la acción del sol), etc. De igual forma, para referirse al cabello *puchunco* se emplean vocablos como *cuculuste* o *chino-chino*. La variedad léxica es, en ese respecto, enorme.

bien porque destacan otros criterios físicos –por ejemplo, un tono de piel claro– o socioculturales –vestir y hablar de cierta manera– que a su vez los enlazarían con otras etiquetas; o bien, porque remarcan una genealogía mezclada que los lleva a definirse de otro modo: *revueltos*, *mestizos*.

¿Cómo analizar entonces categorías que apelan a los atributos físicos en la marcación de las diferencias? ¿Cuáles son las significaciones que se le dan a términos como *puchunco* o *grijo* en El Faro? ¿Qué papel desempeña el mestizaje en la redefinición de esas denominaciones y en la configuración de otras identificaciones? Tales interrogantes son la base de la reflexión. La primera cuestión me conduce a los conceptos de raza y racialización, usualmente asociados a la interpretación y clasificación de las diferencias físicas; en esa medida, en la primera parte de este artículo realizaré una revisión de dichos términos. Ello me lleva a la segunda interrogante, en torno a los sentidos de las palabras *grijo* y *puchunco* en El Faro, dos categorías racializantes relacionadas con la marcación de la alteridad y la identidad en este lugar; para abundar al respecto me valdré de información etnográfica recabada *in situ* entre 2013 y 2016. Finalmente, la tercera pregunta introduce el concepto de mestizaje, que complejiza aún más la discusión sobre racialización e identificación; en concreto, exploraré la noción fareña de *lo revuelto* o *mestizo*,[7] la cual alude a un mestizaje *negro-indio* que diluye mas no elimina los contrastes marcados a partir de la oposición entre *puchuncos* y *grijos*, y forja identificaciones inestables, ambiguas, flexibles.

Raza y racialización

Actualmente, en el campo de la antropología y las ciencias sociales parece haber un consenso: la raza no es un hecho biológico e inmutable que determine las cualidades morales e intelectuales de los seres humanos sino,

---

[7] Entre los fareños la idea de *mestizo* no tiene el mismo significado que opera en el discurso hegemónico de nación. Si aquéllos enfatizan (tanto en pláticas diarias como en mitos de origen) las mezclas pasadas y presentes entre agentes localmente clasificados como *indios* y como *negros*, en el segundo se concibe un sujeto nacional producto del mestizaje histórico entre indígenas y españoles, con exclusión de los afrodescendientes. En ese tenor, no hay una única y absoluta connotación del concepto *mestizo*: su acepción, uso y propósito varía según el contexto –local, regional, nacional– y quién lo enuncia (asunto que sin duda amerita una reflexión mayor que aspiro desarrollar más profusamente en otro espacio).



más bien, una categoría sociohistórica desde la cual se han legitimado desigualdades sobre la base de los rasgos físicos, especialmente el color de la piel (Arias y Restrepo, 2010; Gall, 2004; Hoffmann, 2008; Stolcke, 2000; Velázquez e Iturralde, 2016; Wade, 2000, 2014; Wieviorka, 2009). Se trata, en lo esencial, de una construcción ideológica cuyo significado ha variado con el paso del tiempo y en función de contextos histórico-políticos específicos.

Verena Stolcke rastrea los orígenes de esta categoría hacia el siglo XIII, en la Península Ibérica, cuando la doctrina católica de la "pureza de sangre" pretendió separar, luego de varios siglos de convivencia, a los cristianos de los musulmanes y judíos; siguiendo la teoría fisiológica medieval según la cual la "esencia" de una persona era transmitida por la sangre de la madre, alguien considerado "puro" sólo podía ser engendrado por una mujer cristiana. El término raza, que aún tenía un uso aislado, iba ligado a un principio teológico-moral en donde el fenotipo estaba ausente, puesto que el elemento crucial en la diferenciación de los grupos era la religión (Stolcke, 2000: 43-44). Paralelamente, importaba la idea de estirpe o linaje, esto es, la descendencia y pertenencia a una familia dada; así, la raza también remitía al lazo genealógico que unía a un cierto grupo de individuos en torno a un ancestro común (Wade, 2000: 12-13).

Hacia finales del siglo XVII, cuando los naturalistas europeos comenzaron a estudiar de modo sistemático las diferencias físicas y culturales entre los humanos, el fenotipo empezó a cobrar una mayor relevancia. Entonces se elaboraron las primeras tipologías que asociaban rasgos físicos con aspectos morales e intelectuales, las cuales se desarrollarían en el siglo XVIII y, sobre todo, durante el XIX, con el surgimiento del denominado "racismo científico" (Velázquez e Iturralde, 2016: 77-83; Vergara, 2018: 20). De este modo ocurrió un importante desarrollo en la noción de raza, que ahora sí empezó a ver las diferencias físicas (apoyándose para tal fin en ciencias como la biología, la craneometría y la anatomía comparada), las cuales fueron empatadas con las diferencias en la moralidad, inteligencia y grado de "civilización". Esta nueva concepción germinó en un entorno marcado por el capitalismo industrial, el imperialismo europeo y la ciencia moderna, que aunados explicaron y justificaron las desigualdades sociales con base en tipos físicos supuestamente innatos e inmutables; desde tal óptica, las razas se transmitían de generación en generación y se ordenaban en una escala jerárquica en la cual los "blancos" ocupaban el primer ran-

go mientras que los "negros", "amarillos" e "indios" quedaban rezagados por sus "cualidades inferiores" (Stolcke, 2000: 44-45; Wade, 2014: 42-43; Wieviorka, 2009: 22-30).

El sentido de la raza como ligazón entre caracteres físicos por un lado, y desigualdad social, moral y psicológica por el otro, perduró en los discursos políticos y científicos hasta la mitad del siglo XX, cuando culminó la Segunda Guerra Mundial y la ideología nazi, que llevó el racismo científico hasta sus últimas consecuencias, obtuvo el repudio mundial (Wieviorka, 2009: 31). En ese panorama, también marcado por la lucha que libraron los afroamericanos contra la segregación racial legal en Estados Unidos, la raza sufrió otro giro conceptual que le hizo perder validez como noción para entender la diversidad humana. Dejó de ser vista como un hecho natural y empezó a comprenderse como categoría ideológica empleada para legitimar asimetrías sociales.

En suma, la noción de raza ha tenido varias significaciones a lo largo del tiempo. Primero se asoció a la idea de linaje o estirpe, en una clara connotación moral-teológica que jerarquizaba los grupos sociales en función de la religión profesada. Luego pasó a verse como un hecho natural inscrito en la piel, el cráneo y los atributos faciales, que expresaba desigualdades en el intelecto, los valores y el desarrollo social de diversos grupos humanos. Hoy día, en el lenguaje académico, el término se entiende como categoría histórica empleada con dos fines ligados: 1) interpretar y clasificar la diversidad humana y 2) legitimar las asimetrías sociales. En ese tenor, la raza no es una realidad objetiva sino un constructo ideológico históricamente determinado (Wade, 2000: 21-22).

Aunque el término de raza fue desapareciendo progresivamente del lenguaje académico (sustituido por palabras como "etnia" o "cultura"), no por ello se desvaneció el racismo en tanto estructura ideológica legitimadora de subordinaciones y exclusiones. Por el contrario, persisten concepciones racializantes de la diferencia, desde las cuales se estigmatiza en razón del color de la piel o los rasgos faciales, bien sea en ámbitos familiares y cotidianos (Moreno, 2010), dinámicas comunitarias regionales (Quecha, 2017), o dentro de instituciones como las escuelas (Masferrer, 2017), por mencionar sólo algunos escenarios.

La breve exploración del concepto raza permite llegar a dos puntos entrelazados. Primero, se trata de una categoría sociohistórica cuyos usos y significados han variado a lo largo del tiempo, en razón a contextos



políticos, económicos e ideológicos específicos. Segundo, se trata de una categoría polisémica que esconde y traslapa varios sentidos, no necesariamente concordantes entre sí, en lenguajes que van del científico-académico al vernáculo-popular. Así, una tarea analítica que se impone consiste en indagar, histórica y etnográficamente, cuándo y cómo se desenvuelve la noción de raza en un escenario dado, qué significaciones denota, quiénes y con qué propósitos la emplean.

Llegados a este punto, resulta adecuado traer a escena el concepto de racialización, acuñado desde la academia para referir ciertos procesos de marcación jerarquizada de las diferencias, que surgieron en la modernidad (Arias y Restrepo, 2010). Según estos autores, el término en cuestión implica tres aspectos interrelacionados. Primero, la definición de lo humano a partir de la distinción y oposición de dos entidades: la física-material y la mental-moral. Segundo, la centralidad concedida a la dimensión física o externa, desde la cual se define y engloba la dimensión moral o interna. Tercero, la aprehensión de esa entidad física-material en términos biológicos, asociados con la emergencia de saberes expertos desde la segunda mitad del siglo XVIII, que acentúan marcadores de diferencia tales como el color de la piel, la talla, la forma del pelo o los rasgos faciales (Arias y Restrepo, 2010: 58-59). A fin de cuentas, el proceso deviene en la creación de taxonomías (“negro”, “indio”, “blanco”, “mestizo”, etc.) que clasifican, califican y jerarquizan las diferencias, tomando como base los aspectos físicos-externos-biológicos.

La racialización responde a geopolíticas conceptuales locales, nacionales e internacionales, de modo tal que no hay un proceso homogéneo ni lineal de clasificación racial sino múltiples y específicas maneras de jerarquización según el contexto. Por ejemplo, no es equivalente la racialización que emana desde las elites a la que se configura entre sectores subalternizados, si bien ambas pueden guardar entre sí relaciones de coexistencia, tensión y articulación (Arias y Restrepo, 2010: 60-61). Siguiendo la propuesta de estos autores, una tarea a desarrollar sería “establecer genealogías y etnografías concretas de cómo las diferentes articulaciones raciales (o la racialización) surgen, despliegan y dispersan en diferentes planos de una formación social determinada” (2010: 62).

En fin, los términos raza y racialización van de la mano. Si el primero es una categoría sociohistórica y polisémica que ha sido empleada para legitimar desigualdades, el segundo es una herramienta analítica mediante

la cual se busca entender cómo se ha puesto en marcha la idea de raza en escenarios sociohistóricos específicos, de qué modo se ha concebido y utilizado, desde qué presupuestos conceptuales y con qué fines. En ese orden de ideas, enseguida exploraré dos categorías que evidencian procesos de racialización en El Faro.

Morenos puchuncos, indios grijos: raza y racialización en Punta Maldonado

Si la raza es una categoría cuya significación varía de acuerdo con los contextos particulares en que se despliega, ¿qué entienden los fareños por ella? Por un lado, al igual que en el lenguaje popular mexicano, la palabra tiene el sentido genérico de "gente", se usa para referirse a un grupo de personas al cual se puede o no pertenecer, y suele asociarse en el discurso con el lugar de origen, la nacionalidad, los modos de hablar, de comportarse, de vestir, etc. Durante mi experiencia etnográfica registré comentarios donde se empleaba el término en varias situaciones: "Toda esta raza de por acá nomás es el puro cotorreo" (18 de septiembre de 2013), a fin de enfatizar el carácter jovial en los fareños; o "Tú tienes raza, de allá de tu tierra, ¿Cómo se llama?... Aquí nuestra raza es la mexicana, ¿y la tuya?" (5 de abril de 2016), para remarcar una diferenciación en torno a la nacionalidad. En estos extractos, el término se usaba para referir a un cierto grupo de personas y diferenciarlo de otro grupo, a partir de elementos que no siempre se ceñían a la apariencia física.

Sin embargo, la palabra raza también suele ligarse con categorías como *moreno* o *indio*, y de hecho es usual oír en El Faro expresiones como *raza negra*, *raza blanca*, *raza morena* o *raza india*, que tienden a exaltar rasgos físicos como el color de la tez, la forma del cabello o la talla –aunque sin por ello obviar otros estereotipos relativos al temperamento, los valores o las costumbres–. En esa línea, en algunos discursos cotidianos hay rastros de un lenguaje alusivo tanto a la "pureza de sangre" como a la estigmatización de ciertos caracteres físicos, de tal suerte que se "empeoraría" o "mejoraría" una "raza" dependiendo de con quién se efectúe un enlace sexual-matrimonial. Por lo común, la unión con quienes han sido marcados *morenos* o *negros* suele ser vista como perniciosa, sobre todo por parte de aquellos que no se reconocen del mismo modo: "Estos *negros* de por acá se van a buscar las *indias* de por allá de los cerros *pa'* mejorar la raza, la sangre… quieren mejorar su color, su sangre" (30 de noviembre de 2016); "Si



mi nieta se va, que ni piense regresar porque ya decidió irse con el marido. Eso sí, ¡qué chingao!, quiso empeorar la raza. ¡Cómo salió el chamaquito! [Señala un auto de color negro]… ¡como ese carro que está ahí!" (10 de agosto de 2016).

El primer comentario lo registré en una plática informal con dos hombres avecindados en la localidad, a propósito de la reciente boda entre un joven *moreno* y una joven *india* en el vecino poblado de Tejas Crudas. En ese contexto, uno de los hombres explicó la aparente predilección de los *negros* por las *indias* en razón al deseo de "mejorar" la sangre –léase la descendencia–, sugiriendo implícitamente que en aquéllos hay un cierto malestar con su propia pigmentación. Se aprecia en el discurso la presencia de los "viejos" sentidos de la palabra raza: tanto la connotación de una estirpe o linaje susceptible de "mejorar" o "empeorar", como la calificación positiva o negativa de aspectos como el color de la tez.

El segundo comentario fue hecho por un hombre de tez blanca y cabello rubio –rasgos físicos que suelen ligarse con la denominación *güero*– a propósito de la marcha definitiva de su nieta, una joven *morena* que había decidido irse a vivir con el padre de su hijo, también *moreno*, en la localidad de Tecoyame (Oaxaca). El hombre *güero* expresaba a un grupo de parientes y vecinos su molestia por la decisión de la nieta, quien habría "malogrado" la "raza" –léase la estirpe– al haber procreado un hijo con un hombre aún más *moreno* que ella. En esta situación concreta, la piel negra es valorada negativamente y la descendencia se concibe "empeorada" porque en un enlace del grupo familiar intervino una persona cuya tez tenía un color estigmatizado. Paradójicamente, pese a los lamentos del hombre *güero* por su "linaje malogrado", su propia esposa era una mujer de piel negra y cabello *puchunco* con la cual había procreado cuatro hombres y cuatro mujeres, cada cual con pigmentaciones entre claras y oscuras, y en su familia extensa también había personas *negras* y *puchuncas*. Como se dijo antes, los mestizajes han sido constantes en la región, por lo que los discursos racializantes que denuestan ciertos atributos físicos –pieles negras, cabello crespo– no necesariamente se traducen en prácticas que excluyan de facto las uniones sexuales con quienes tienen dichos caracteres. Sobre estas contradicciones y ambigüedades discursivas volveré más tarde.

En suma, "raza" en El Faro entraña sentidos distintos aunque no contrapuestos: de un lado, una idea amplia de "gente", definida sobre todo por criterios socioculturales –origen, costumbres, nacionalidad–; de otro

lado, una idea que, asociada con palabras como *negro* o *indio*, conlleva a valoraciones positivas o negativas en torno a algunos atributos corporales. Este segundo sentido es el que me interesa profundizar, toda vez que entre los fareños hay nociones que apelan a la apariencia física en la construcción de las diferencias y de las identificaciones individuales y colectivas. Me refiero a los términos *puchunco* y *grijo*, relacionados en un nivel discursivo general con los términos *negro* e *indio*, respectivamente. Veamos el siguiente extracto de una conversación con dos jóvenes, Moro y Julio:

> Moro: Los *grijos*. Ah, pero esos son los que tienen el cabello pues, esos son los *indios*.
> Julio: Esos son los *indios*.
> Investigador: ¿Cómo es eso?
> Moro: Tienen el cabello *puntudo*…
> Julio: Tienen un cabello así como *puntudito* pa arriba.
> Investigador: ¿*Puntudo*?
> Julio: Ajá, así que tú *estás chino* [crespo] y en vez de *chino* lo tuvieras así para arriba, como de erizo ¿si lo conoce? Así es su cabello, así, puntudo, que no se les baja a la cabeza. Ese es *grijo*.
> Moro: Y de ahí el *puchunco*, también.
> Investigador: ¿Y ése cuál es?
> Julio: …Más *apretado* todavía.
> Moro: Más *apretado* que no le entra ni el agua.
> Julio: Es un pelo *chino*, *chino*, *chino*, pero súper *chino*, así, así.
> Investigador: ¿Pero ese también es con los *indios*?
> Julio: No, no, casi no hay *indios*.
> Moro: Esa ya es gente *negra*. Esos son *puchuncos*.
> Investigador: Así les dicen pues…
> Moro: *Puchunco*.
> Investigador: ¿Así le dicen acá?
> Moro: Le mira uno que tiene la cabeza: "allá hay un *puchunco*" [Risas].
> Investigador: ¿Eso por qué? ¿Esa palabra qué significa?
> Moro: Que tiene el cabello así…
> Julio: Que tiene el cabello grande y todo enredado, así. Todo *chando* [feo] [Risa].
> Moro: Hay muchas mujeres que no les crece el cabello largo, así lo tienen siempre como *puchunco*, pues, no les da, no les crece.



Julio: Ajá. Es que está demasiado *chino* que no, no le crece así hacia abajo… (26 de abril de 2015).[8]

Como se colige de esta conversación, un rasgo físico en particular –el cabello– se asocia con los términos *indio* y *negro*, en función de su forma o textura: si es *puntudo*, se relaciona con el primero, pero si es ensortijado y *apretado* se enlaza con el segundo. Esta asociación, valga decir, es muy común entre los pobladores a la hora de describir a quienes se denominan *indios* –sin distingo de su origen étnico-lingüístico– y también a los *negros-morenos*. Bien podría argüirse que en este caso opera un proceso de racialización en cuanto un atributo físico usado no únicamente para definir la otredad sino, además, para (des)calificarla. Esto puede verse en las palabras de Moro y de Julio, quienes se mofaban y pronunciaban comentarios despectivos sobre los pelos *grijo* y *puchunco*; burlas que, por extensión, aplicaban a los sujetos portadores de tales rasgos: los *indios* y los *negros*.

Así, pues, el cabello es un marcador diacrítico al cual subyace una jerarquía racializadora desde la que se subvalora, por lo menos en el ámbito estético, a aquellos a quienes se asignan formas físicas consideradas "risibles", "sucias" o "feas". De ahí las equiparaciones jocosas entre los *grijos* y los erizos, o la descripción de los *puchuncos* como personas cuyo cabello "es tan apretado que no le entra ni el agua". Son comentarios que suscitan burla frente a características valoradas negativamente y concebidas como modelos distantes del ideal físico de belleza. ¿Cuál es ese patrón estético positivamente valorado? En varias pláticas cotidianas registré que el "ideal estético" correspondía al del *güero*, sujeto definido por su tez blanca, ojos claros y cabello *quebrado* o *chino* –o sea, ligeramente rizado, moldeable y manejable-. Este modelo ideal de belleza se halla también en otros lugares de la región como El Ciruelo, Oaxaca (Correa, 2013: 130-131).

En este punto, debo decir que ni Julio ni Moro se ajustaban al patrón físico del *güero,* pues su piel no era blanca ni sus ojos claros: ninguno entraba en el "ideal estético". Empero, aun cuando su madre se reconocía –y

[8] Los nombres de estas personas fueron cambiados para resguardar su anonimato. En adelante, y con ese mismo propósito, todas las citas etnográficas que aparezcan en este texto estarán asociadas a nombres ficticios.



era reconocida– como *india* y su padre se consideraba –y era considerado– como *negro*, ninguno se asumía como *negro* o como *indio*. Si bien por su color de piel podrían ser aproximados a la categoría de *moreno* o de *negro*, la textura de su cabello –ni liso ni muy rizado– era un factor que a su juicio los desmarcaba del rótulo de *puchuncos* y del de *grijos* –y, por ende, del de *negros* e *indios*–. En otras palabras, operaba aquí una selección subjetiva de los atributos marcados como "positivos" en detrimento de los percibidos como "negativos", a la par con narrativas que rehuían términos semánticamente cargados. ¿Por qué los dos jóvenes esquivaban estas categorías? ¿Qué había detrás de la reticencia hacia lo *puchunco* y lo *grijo*?

En primer lugar, la valoración negativa –al menos en el plano de lo estético– de estos atributos físicos tiene un correlato en un racismo estructural que ha subvalorado a *indios* y a *negros*, palabras que en sí mismas entrañan una carga semántica peyorativa de matriz colonial (Good, 2005; Quijano, 2000; Velázquez, 2016). Desde esta óptica, no sólo se comprende la mofa o el desprecio hacia características físicas consideradas "propias" de sujetos descalificados históricamente, sino también la renuencia de dichos sujetos a identificarse con etiquetas desdeñosas como *indio*, *negro* o *moreno*, más aún si no disponen de alguno de los rasgos asociados con tales términos. Es decir, hasta cierto punto los actores pueden jugar con las terminologías raciales, enfatizando en sus narrativas personales aspectos físicos socialmente concebidos como "positivos" –por ejemplo, el cabello *quebrado*–, y soslayando los que socialmente se perciben "negativos" –la piel oscura–. Estos procesos de "selección subjetiva" de los atributos corporales, que autoras como Cunin han llamado "competencia mestiza",[9] se inscriben en el ámbito más amplio de un racismo cuyas valoraciones sobre lo que es "bueno" o "bonito" y sobre lo que es "malo" o "feo", son la base a partir de las cual los sujetos racializados elaboran narrativas identitarias que pueden, como en el caso de Moro y Julio, esquivar términos burlescos.

---

[9] Cunin define la competencia mestiza como la "capacidad de jugar con el color y su significación, de contextualizar las apariencias raciales con el fin de adaptarse a las situaciones, de pasar de unas normas a otras… permite negociar el color, en un juego infinito de entradas y salidas, en el que la presentación de sí mismo se hace bajo el control del otro y de acuerdo a un cuadro normativo que rige la interpretación de una situación y el compromiso de los actores" (2003: 95-97).



En segundo lugar, la reticencia a autodenominarse con palabras como *grijo* o *puchunco* se explica por la existencia de otras nociones que, en cambio, sí son empleadas en discursos cotidianos de autoidentificación. En El Faro tales nociones son las de *mestizo* o *revuelto*. ¿Cuáles son las significaciones de estas denominaciones? ¿Cómo se relacionan con las ideas de *lo puchunco* y de *lo grijo*, de *lo negro* y de *lo indio*?

Revueltos, mestizos, cruzados: mestizaje, racialización e identidad en El Faro

Moro y Julio son fruto de la unión entre una mujer *india* y un hombre *negro*, y por tal razón encontraban más apropiado llamarse a sí mismos *revueltos*, *cruzados*, *campechanos* o *mestizos*, términos que aludían a la mezcla de sus orígenes. Desde su lógica, ellos ya no eran *negros* ni *indios*, sino sujetos diferenciados de sus antecesores en virtud de su calidad "mixta". La mezcla aparece aquí como elemento que configura nuevas narrativas identitarias; en ese tenor, cabe citar las palabras de don Evaristo, padre de Julio y Moro:

> Haz de cuenta, yo me junté con ella. Yo soy negro y ella es india. Ya mis hijos, ellos no son ni negros ni indios sino… cómo es que se les dice… eso tiene un nombre… mestizo me parece que se les dice. Ellos ya son mestizos porque tienen cruza de negro y de indígena (5 de abril de 2016).

La narrativa de don Evaristo y sus hijos figura en otros relatos de identificación colectiva que asimismo recalcan la experiencia del mestizaje, principalmente entre agentes que han sido socialmente clasificados como *indios/as* y como *negros/as*: "Acá estamos más revolcados, o sea que la raza está más revuelta. *Habemos* negros, güeros, inditos, de todo ves acá" (Cusuco, 3 de octubre de 2013); "Ya la raza está campechana. Todo revuelto, pues. Negro con indio, indio con negro… Todo revuelto" (Gerardo, 12 de diciembre de 2016). Como puede verse, hay un énfasis en los términos *revuelto*, *revolcado* o *campechano*, que subrayan las mezclas en los relatos colectivos de identidad y en teoría minimizan la importancia de la apariencia "racial": ya no importaría si alguien es *indio/a* o *negro/a*, *moreno/a* o *blanco/a,* pues al fin y al cabo "todos somos revueltos".

De esta manera, en Punta Maldonado se recrea la idea de un *Nosotros revuelto* en donde se resalta la mezcla entre sujetos definidos como *indios/*

as y como *negros/as*, aunque sin exclusión de agentes designados como *güeros/as*. Se trata, además, de una narrativa en la que al parecer pierden relevancia los rasgos físicos, pues si todos se reconocen *mestizos* y si "la raza está campechana", ¿qué importancia podrían tener cosas como el color de la piel o la textura del pelo? De aquí se desprenden dos cuestiones importantes a desarrollar. Primero, ¿cómo es caracterizado este sujeto *revuelto* o *mestizo* y qué diferencias plantea frente al *indio* y frente al *negro*? Segundo, ¿qué tan fija o qué tan móvil es esta denominación, hasta qué punto suprime rótulos racializantes como *grijo* y *puchunco*, y en qué medida se aparta o no de los procesos de racialización?

En primer lugar, contrario a lo que podría creerse, la idea del sujeto *revuelto* no está disociada de descripciones que apelan a atributos corporales; en este caso, la caracterización se distancia de las imágenes comúnmente relacionadas tanto con el *negro* como con el *indio*. Moro, en una de nuestras charlas, apuntaba: "Ya nosotros [los *mestizos-revueltos*] no tenemos el pelo apretado como los negros. Si tú ves, mi pelo es más ondulado, y la piel no es tan oscura, es más clarita" (12 de septiembre de 2013). Es decir, para Moro había diferencias notables entre las categorías *negro/a* y *mestizo/a*, que se evidenciaban en la textura del cabello y el tono de piel. En una línea similar, Julio recalcaba: "Como *ora*, mi pelo es normal, ¿o a poco tú lo miras parado como erizo o apretado como micrófono? Ni *chino* ni *grijo*, normal" (26 de abril de 2015). Ciertamente, para Julio y su hermano un pelo "normal" no adquiría las formas *grijas* y *puchuncas* de sujetos racializados como los *indios* y los *negros*.

Pero la caracterización del sujeto *mestizo* o *revuelto* no se reduce al pelo o a la pigmentación. Como bien sustentan Odile Hoffmann (2007) y Citlali Quecha (2017), en la Costa Chica las fronteras de alteridad e identidad van mucho más allá de la apariencia y comprenden desde los aspectos idiomáticos hasta la tradición oral, las creencias religiosas o las prácticas espaciales. En una dirección semejante, Amaranta Castillo (2003) muestra cómo los estereotipos dan cuenta de aspectos comportamentales que los actores étnicos proyectan sobre sí mismos y sobre los demás, por lo que la caracterización de la mismidad y de la otredad trasciende el ámbito de lo corporal. En cuanto a Punta Maldonado, los discursos cotidianos también aluden a rasgos de la vida social que, en general, señalan cualidades más "civilizadas" en los *mestizos* y más "atrasadas" o "rústicas" en los *indios* y en los *negros*. Por ejemplo, los pobladores de Tecoyame son clasificados por los



fareños como *negros*; en un par de ocasiones escuché los siguientes comentarios: "Están en la jungla estos *vatos*. Ven un carro y se sorprenden, como si no conocieran civilización" (Cusuco, 9 de septiembre de 2013). "O sea que nosotros estamos más civilizados que ellos… O sea que viven en casas de esas antiguas, ya no se ven, así grandes de paja" (Felipe, 14 de septiembre de 2013). Pese a que Felipe y Cusuco se decían *revueltos*, su tez bien los podía hacer pasar por *morenos* y aun así consideraban a los *negros* de Tecoyame como personas "que no conocían la civilización" o que vivían de un "modo antiguo". Registré apuntes similares sobre pobladores de otras localidades tenidas por *negras* con respecto al modo de hablar: "Los de La Culebra, peor. Hablan todavía más rústico; 'Mi a-má', 'Mi a-pá'. Van a la preparatoria… y siguen hablando así. Aquí ya nosotros hablamos de otro modo" (Ramona, 29 de abril de 2016).

Las apreciaciones negativas se encuentran igualmente presentes ante quienes son marcados con el rótulo de *indios*. En muchos casos, las y los fareños empleaban términos despreciativos como *indito/a* (diminutivo infantilizante) o *guanco/a* (que alude a una supuesta condición "indómita", "sucia" y "atrasada") motivo por el cual solían usarse a guisa de insulto. Aun cuando los comentarios no fueran ofensivos –de hecho, en no pocas ocasiones se exaltaban aspectos como la laboriosidad, curiosidad o temple en el trabajo agrícola de los denominados *indios*–, sí expresaban condescendencia y resaltaban su carácter "cerrado" o "poco civilizado", en contraste al carácter "abierto" y completamente "civilizado" de los *mestizos*. Veamos las percepciones de doña Cirina sobre el municipio amuzgo de Xochistlahuaca, siendo ella una mujer de origen amuzgo con más de 30 años de residencia en El Faro:

> Allá es pura gente indígena. Sino que antes estaban cerradas las personas. No hablaban español, sólo su lengua nada más. Pero 'ora ya no, ya como hay escuelas pa'llá, allá les enseñan el español… Unos todavía visten huipil pero ya otros se ponen la ropa común. Sobre todo los más jóvenes son los que ya hablan más español que amuzgo… Sí, ya hay más civilización, pues (Cirina, 19 de julio de 2016).

En resumen, la definición del sujeto *mestizo* surge en el discurso local como algo en principio opuesto al sujeto *negro* y al sujeto *indio*, concibiéndose como superior a ambos en los ámbitos físico-corporales y comporta-

mentales-sociales. En cuanto al primer ámbito, los *mestizos* son proyectados como cuerpos carentes de los atributos que han sido considerados estéticamente inferiores: ya no tendrían pelo "apretado" ni "erizado" y el color de su piel ya no sería tan oscuro, tal cual argüían Moro y Julio. Empero, hay quienes se dicen *revueltos/as* aun cuando su apariencia encajaría en la idea de *lo moreno* –como en los casos de Felipe y Cusuco–, o de *lo indio* –como en el caso de Cirina–. En ese punto entra en juego la dimensión social, en la cual los *mestizos* son considerados gentes "civilizadas" que hablan mejor el español o tienen un estilo de vida "avanzado", patente en las casas que habitan, en la ropa que visten o en la educación que reciben; desde esa lógica, Felipe, Cusuco o Cirina se apartan de las etiquetas racializantes que en un primer instante les implica su apariencia, para luego encuadrarse dentro de la noción de *mestizo/a* aduciendo determinados aspectos sociales que catalogan "típicos" de dicha categoría, o simplemente exaltando la idea de que el pueblo es mezclado y por tanto todos compartirían dicha condición. Así, siguiendo a Hoffmann (2008), los actores sociales se mueven en variados contextos en los que fluyen afiliaciones identitarias disímiles (*indios*, *negros*, *mestizos*), las cuales coexisten contradictoriamente y se activan en situaciones concretas.

En relatos como los de Felipe o Cirina, denominarse *mestizo* es reivindicar una categorización positiva y, a la vez, desmarcarse de la carga desdeñosa que encierran los rótulos de *negro* y de *indio* que les son asignados por su tez o cabello. En una orilla distinta está el caso de Ramona, *güera* que a veces se decía *mestiza*. Valga recordar que el concepto de *güero*, contrario al de *indio* y al de *negro*, no proyecta un modelo estético inferior. No obstante, Ramona notaba que sus características físicas eran contrapunteadas por el aspecto *indio* o *moreno* de parientes y vecinos; o sea, trascendía su apariencia individual y advertía las "mezcolanzas" presentes en su familia extensa y en la localidad de El Faro en su conjunto, con lo cual subordinaba su identificación individual de *güera* a la identificación colectiva de *mezclados* o *revueltos*. En este caso, ninguna de las denominaciones desapareció; más bien, se yuxtapusieron aunque parecieran contradecirse.

La narrativa del *nosotros revuelto* o *mestizo*, empero, no deja de provocar perplejidades en quienes la enuncian como término autoidentificativo. A mi juicio –y aquí entro a la segunda cuestión planteada antes–, ello tiene que ver con el concepto de mezcla que se maneja. Por una parte, asumirse



revuelto no elude del todo las categorías *indio* y *negro*, pues éstas prefiguran o anteceden a aquél; quien se identifica como *revuelto* suele mencionar en su genealogía a sujetos masculinos o femeninos que son situados dentro de dichas etiquetas racializantes. En otras palabras, si una persona se afirma *cruzada* es porque sus predecesores son *indios/as* y *negros/as*: la mezcla entre actores que encarnan ambas nociones da pie a la identificación *mestiza*. De este modo, si bien se evitan categorías identitarias cuya carga semántica es negativa, no se las elimina por completo, pues al fin y al cabo ellas constituyen el punto de partida de la nueva adscripción; como se colige de los testimonios reproducidos, ser *mestizo* implica ser en parte *negro* y en parte *indio*. He ahí una primera complejidad: la elaboración de una identificación que se construye por oposición a otras dos denominaciones, pero que a la vez las sintetiza o condensa.

Por otra parte, cuando una persona se asume *mestiza* o cuando asevera que en El Faro "la raza está revuelta", expresa una condición de indeterminación análoga a la que Víctor Turner (2008) conceptuó como liminaridad: esa posición intersticial, ambigua y antiestructural por la cual atraviesan las personas de un sinnúmero de sociedades en ritos de paso como los de la niñez a la edad adulta, donde los agentes cruzan una fase en la que no tienen un *status* social definido y se vuelven, durante cierto lapso, seres indeterminados sin ningún tipo de pertenencia social. Las narrativas del *nosotros revuelto* no se inscriben en la dinámica de los rituales de paso, pero se asemejan a ellos en un punto: conciben sujetos que se hallan en un umbral, pues no son ni enteramente *indios* ni enteramente *negros* aunque al mismo tiempo sean ambas cosas (Hoffmann, 2008: 170-172). Ramona lo conceptualiza así: "mestizo es indio con negro. Se le dice mestizo al indio con negro, porque sale como el garrobo,[10] ni de aquí ni de allá" (6 de noviembre de 2016). He ahí una segunda complejidad: el carácter ambiguo, impreciso, de una categoría identitaria cuya definición además genera dudas:

> Es como nosotros, que ya no sabemos qué raza somos. Se junta el indio con el negro y ya no sabemos qué somos. Todo se ha revuelto ya. Si llega el

---

[10] El garrobo (*Ctenosaura similis*) es una iguana característica por su color negro. En El Faro la palabra se utiliza para aludir a especímenes de otros colores: verdes, rojos, manchados. De ahí la analogía con el mestizo, que puede presentar diversas apariencias.

gringo [estadounidense de tez blanca y cabello rubio] y agarra a la morena. ¿Qué va a salir de allí? Ni sabe uno (Evaristo, 30 de noviembre de 2016).

Los comentarios de Evaristo y de Ramona muestran cuán compleja puede llegar a ser una categorización identitaria. Es llamativo que los habitantes de El Faro muchas veces vacilen a la hora de autonombrarse: ¿*indios* o *negros*, *blancos* o *morenos*? Para resolver el dilema aluden a la mezcolanza: "somos cruzados, somos revueltos". La autodenominación, empero, no está a salvo de incertidumbres, y de ahí el titubeo de Evaristo ("ya no sabemos qué somos") al tratar de darle un nombre a "su raza". Asimismo, la definición que hace Ramona del *mestizo* construye un sujeto hasta cierto punto inclasificable puesto que no es "ni de aquí ni de allá", no es *indio* ni *negro* pero a la vez alberga características de ambos.

En este sentido, *lo revuelto* se superpone a categorías racializantes como *puchuncos* o *grijos*, aunque no por ello las elimina. Una persona que se denomine *revuelta* puede ser clasificada por sus vecinos como *grija* o *puchunca* debido a la textura del pelo; el que se identifique como *mestizo* (porque tiene un cierto tono de piel, porque considera que habla y vive de un cierto modo, o porque acentúa las mezcolanzas de su pasado familiar) no impide que otros empleen para ella rótulos racializantes, en este caso, por la textura de su pelo. Y si alguien se afirma *mestizo* porque tiene el cabello *quebrado* y ya no ensortijado ni *puntudo*, para un tercero esa persona bien puede ser *morena* en razón al color de su tez o *india* debido a su estatura. Reivindicar una identificación "mezclada" no suprime la racialización.

Lo anterior conduce a un punto clave: en lugar de anularse o socavarse, los términos *revuelto*, *grijo* y *puchunco* coexisten y reproducen una lógica de racialización en la cual se hacen presentes aspectos fenotípicos en la definición de la alteridad y la identidad. Sin embargo, mientras que el primero es una forma de autodenominación que se acuña en las pláticas cotidianas y cuya connotación es afirmativa, los segundos son vocablos empleados para denominar a los demás, rara vez se usan como términos autoidentificatorios y en cambio se asocian a valoraciones despectivas y burlescas. Por otro lado, al reconocer tanto un origen *indio* como uno *negro*, la noción de *lo revuelto* ejemplifica la inestabilidad de las categorías:

Evaristo: Igual yo con ella [señala a Cirina], ella india y yo negro, ya los hijos salieron *amitanados*: mitad y mitad, ni negros, ni blancos.





> Cirina: Pero tú ya tampoco eres negro-negro, porque tu mamá era indígena. Su papá de él era negro, pero su mamá ya indígena…
> Evaristo: Sí. Mi mamá era copalteca. De Copala. Ella era india. Mi papá sí era negro… Te digo que se ha revuelto toda la raza (5 de abril de 2016).

El diálogo resulta ilustrativo puesto que en muchas ocasiones don Evaristo solía llamarse a sí mismo *negro* –era de las pocas personas que se asumía con dicha palabra–, pero a raíz de la intervención de doña Cirina reconoció que, en sentido estricto, él como muchos también era producto de una mezcla. Se inscribía así en una lógica de *lo mestizo* que producía indeterminación, pues al tiempo que sacudía la aparente estabilidad de algunas rotulaciones –*negro*, *indio*– activaba otras posibilidades de identificación –*revuelto/a* o *cruzado*, que puede ser varias cosas y a la vez ninguna–.

Finalmente, la significación de *lo revuelto*, *lo negro* y *lo indio* no se deslinda del modo en que las mezclas son socialmente percibidas y apropiadas en los relatos de otredad e identidad. Hay aquí una naturaleza contradictoria en el mestizaje, que si bien configura una subjetividad no reductible a las diferencias físicas, no elimina la racialización ni los epítetos basados en la ordenación y calificación de la apariencia (Cunin, 2003).

Conclusión

A lo largo de este artículo traté de mostrar cómo la apariencia era un elemento significativo en la elaboración de las narrativas de la diferencia y la identidad en un pequeño pueblo de la Costa Chica guerrerense, históricamente marcado por las mezclas y el intercambio cultural. Mi propósito no era revivir la idea decimonónica de raza ni mucho menos asentar la existencia de "tipos raciales" perfectamente delimitados en función de los atributos físicos; más bien, pretendía entender cómo algunos de estos rasgos eran percibidos e interpretados socialmente y de qué modo se usaban para racializar, o sea, para construir, categorizar y jerarquizar la alteridad y la mismidad. El asunto entonces no era ver si la tez o el pelo forjaban la identidad de una persona o colectivo (la sola idea cae en un reduccionismo biológico en extremo simplista), sino analizar cómo ciertos aspectos que se mencionaban una y otra vez en las conversaciones cotidianas, entre ellos marcadores somáticos tales como el pelo, eran significados por los actores locales al punto de llegar a narrativas racializantes sobre "nosotros" y

"los otros". En esa línea, capté la relevancia que adquiría la categoría del *nosotros revuelto*.

La narrativa de *lo revuelto* o *lo campechano* reivindica las mezclas y a la vez reproduce un proceso de racialización que entraña varias ambivalencias: selecciona ciertos atributos corporales y socioculturales al tiempo que evade otro tipo de caracteres; se contrapone a categorías (*indios*, *negros*) que simultáneamente subsume; se emplea como término autoadscriptivo pero no por ello borra etiquetas racializantes (*puchuncos*, *grijos*), con las que de hecho coexiste; proyecta sujetos liminares, en situación de umbral; complejiza los relatos identitarios, cargándolos de incertidumbre, inestabilidad y maleabilidad.

¿Qué tan generalizada es esta versión fareña del mestizaje en la Costa Chica? ¿Cómo son percibidas las mezclas en otros contextos locales-regionales y de qué manera inciden en los relatos de alteridad e identificación? ¿Cómo se vinculan dichas narrativas con el discurso nacional homogeneizador del mestizaje que, según Hoffmann (2008), marginó y negó las presencias de los negros o afrodescendientes hasta la segunda mitad del siglo XX? Tales interrogantes merecen un tratamiento de fondo que por ahora sólo enuncio. Baste, por lo pronto, retomar un punto referido al principio: en El Faro –y en la Costa Chica en general– resulta difícil hablar de identidades afrodescendientes o indígenas nítidas, autocontenidas y bien delineadas, pues la realidad del mestizaje conduce a la heterogeneidad, a la ambigüedad, al cruce de fronteras, procesos de los cuales dan cuenta las narrativas locales. Además, siguiendo a Cunin, "el mestizaje –lejos de obedecer a una lógica de armonía y de pacificación– alimenta y acentúa el recurso a la ideología racial y al prejuicio del color" (2003: 14). De ello da cuenta el discurso del *nosotros revuelto*, que integra pero a la vez trasciende categorías racializantes y abre múltiples posibilidades de adscripción, sin por ello anular los procesos de racialización que operan en la cotidianidad.



Bibliografía

Aguirre, Gonzalo (1989). *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: UV/INI/Gobierno del estado de Veracruz/FCE.

Arias, Julio y Eduardo Restrepo. (2010). "Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas", en *Crítica y Emancipación*, núm. 3, pp.



45-64. http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs//index.php/critica/article/view/167

Campos, Luis (1999). "Negros y morenos. La población afromexicana de la Costa Chica de Oaxaca", en Alicia M. Barabas y Miguel A. Bartolomé (coord.), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. II. México: INAH/INI, pp. 147-183.

Castillo, Amaranta (2003). "Los estereotipos y las relaciones interétnicas en la Costa Chica oaxaqueña", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 188-189, pp. 267-290.

Correa, Carlos (2013). *Procesos de socialización familiar y relaciones raciales en El Ciruelo* (tesis de Maestría en Antropología). Oaxaca: CIESAS.

Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo* negro *entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: IFEA/ICANH/UNIANDES/Observatorio del Caribe Colombiano.

Díaz, Cristina (2003). *Queridato, matrifocalidad y crianza entre los afromestizos de la Costa Chica*. México: CONACULTA.

Gall, Olivia (2004). "Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 66, núm. 2, pp. 221-259.

Good, Catharine (2005). "El estudio antropológico-histórico de la población de origen africano en México: problemas teóricos y metodológicos", en María Elisa Velázquez y Ethel Correa (comp.), *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. México: INAH, pp. 141-159.

Gutiérrez, Miguel (1997). *Derecho consuetudinario y derecho positivo entre los mixtecos, amuzgos y afromestizos de la Costa Chica de Guerrero*. México: UAGRO/CNDH.

Hoffmann, Odile (2007). "Las narrativas de la diferencia étnico-racial en la Costa Chica, México. Una perspectiva geográfica", en Odile Hoffmann y María Teresa Rodríguez (ed.), *Los retos de la diferencia. Los actores de la multicuturalidad entre México y Colombia*. México: CEMCA/CIESAS/ICANH/IRD, pp.363-397.

Hoffmann, Odile (2008). "Entre etnicización y racialización: los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México", en Alicia Castellanos (coord.), *Racismo e identidades. Sudáfrica y afrodescendientes en las Américas*. México: UAM-I, pp.163-175.

Lara, Gloria (2017). "Construcción del sujeto de derecho afrodescendiente en México. Reflexiones desde el Pacífico sur mexicano", en *Diá-*



logo Andino, núm. 52, pp. 57-76. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371351097007

Masferrer, Cristina (2017). "Racismo y la representación social de lo negro entre niños de pueblos afromexicanos", en *Antropologías del Sur*, vol. 4, núm. 8, pp. 169-189. https://doi.org/10.25074/rantros.v4i8.762

Moreno, Mónica (2010). "Mestizaje, cotidianidad y las prácticas contemporáneas del racismo en México", en Elisabeth Cunin (coord.), *Mestizaje, diferencia y nación. Lo "negro" en América Central y el Caribe*. México: INAH/UNAM/CEMCA/IRD, pp. 129-170.

Quecha, Citlali (2017). "El racismo y las dinámicas interétnicas: una aproximación etnográfica entre afromexicanos e indígenas en la Costa Chica de México", en *Antropologías del Sur*, vol. 4, núm. 8, pp. 149-168. https://doi.org/10.25074/rantros.v4i8.761

Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y américa Latina", en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201-246.

Stolcke, Verena (2000). "¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad… y la naturaleza para la sociedad?", en *Política y Cultura*, núm. 14, pp. 25-60.

Turner, Víctor (2008). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.

Velázquez, María (2016). "Balance y retos de los estudios antropológicos sobre poblaciones afrodescendientes en México", en *Anales de Antropología*, vol. 50, núm. 2, pp. 177-187. http://dx.doi.org/10.1016/j.antro.2016.05.007

Velázquez, María y Gabriela Iturralde (2016). "Afromexicanos: reflexiones sobre las dinámicas del reconocimiento", en *Anales de Antropología*, vol. 50, núm. 2, pp. 232-246. http://dx.doi.org/10.1016/j.antro.2016.05.002

Vergara, Francisco (2018). "El color de la piel y las "razas". La visión bioantropológica", en Gabriela Iturralde y Eugenia Iturriaga (coord.), *Caja de herramientas para identificar el racismo en México*. México: Red Integra/Afrodescendencias en México, pp.19-24.

Wade, Peter (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.



Wade, Peter (2014). "Raza, ciencia, sociedad", en *Interdisciplina*, vol. 2, núm. 4, pp. 35-62. http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.4.47204

Widmer, Rolf (1990). *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur (1521-1684)*. México: CONACULTA.

Wieviorka, Michel (2009). *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa.

Giovanny Castillo Figueroa es antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia, maestro y doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Actualmente es becario posdoctoral adscrito al Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur (CIMSUR), en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como miembro del Grupo de Estudios Afrocolombianos. Sus temas de investigación giran en torno a las narrativas de identidad y alteridad y los procesos de racialización y etnicidad entre sujetos afrodescendientes, particularmente de México y Colombia. También ha realizado investigaciones etnográficas con pescadores ribereños, indagando entre otras cosas sobre saberes empíricos, técnicas y tecnologías de trabajo, relacionamientos laborales e imaginarios simbólicos.



ENCARTES MULTIMEDIA

"ALTARES TACHEROS": MINIETNOGRAFÍAS AZAROSAS DE LA VIDA (RELIGIOSA) COTIDIANA

"CABBY ALTARS": RANDOM MINIETHNOGRAPHIES OF DAILY (RELIGIOUS) LIFE

Alejandro Frigerio *

Enlace del documental para ver todas las fotos mencionadas: https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/frigerio-religion-taxi-etnografia-buenos-aires-imagenes



Resumen: El trabajo muestra y analiza los ensamblajes de símbolos e imágenes mágico-religiosas que muchos taxistas[1] de la ciudad de Buenos Aires cuelgan de los espejos de sus coches o enganchan en los parasoles. Utiliza la palabra "altares" con cautela para visibilizar estas trazas minimalistas de la vida religiosa cotidiana de los porteños, objetos que a la vez brindan protección contra los peligros de la circulación cotidiana en la calle y testimonian relaciones entabladas con seres suprahumanos específicos. En estos ensamblajes heterogéneos aparecen santos y vírgenes, santos populares y símbolos orientales y/o esotéricos –que testimonian la rica diversidad mágico-religiosa de la ciudad– así como fotos y recuerdos de individuos y colectivos sociales con alta carga de sacralidad (hijos, parientes, clubes de fútbol). Estos "altares" evidencian recorridos religiosos y familiares singulares, pero también resultan de interacciones azarosas con pasajeros y evidencian patrones más generales y poco reconocidos de cómo los porteños se relacionan con seres suprahumanos.

Palabras claves: religión, religión vivida, materialidad, altares, Argentina.

[1] En Buenos Aires a los taxistas se les dice, coloquialmente, "tacheros", y también se puede utilizar la palabra "tacho" para taxi.

* Universidad Católica Argentina/CONICET.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 279-308
Recepción: 24 de febrero de 2021 • Aceptación: 13 de abril de 2021
https://encartes.mx





"Cabby altars": random miniethnographies of daily (religious) life

Abstract: This work shows –and analyzes– the assemblages of magical-religious symbols and images than many taxi drivers in the city of Buenos Aires hang from their car mirrors or sun visors. It uses the word "altars" cautiously to make these minimalist traces of daily religious life of the locals –objects which protect against the perils of the daily hustle and bustle and also witness relations established with specific suprahumans– visible. In these heterogenous assemblages, Catholic saints and virgins appear, along with popular saints and Eastern and /or esoteric symbols –which bear witness to the rich magical-religious diversity of the city– as well as photographs and souvenirs of sacrally charged individuals and social collectives (children, relatives, soccer clubs. These "altars" are evidence of religious routes and beloved relatives, but are also result from random interactions with passengers, and bear witness to more general and less well-known patterns of how the city's inhabitants relate to suprahuman beings.

Keywords: religion, lived religion, materiality, altars, Argentina.

En este trabajo me propongo mostrar y examinar la plétora de imágenes religiosas gráficas que muchos taxistas de la ciudad de Buenos Aires tienen en sus coches.[2] Éstas habitualmente cuelgan de los espejos o están enganchadas en los parasoles o se encuentran en otros lugares cercanos al conductor. Los llamaré "altares" para enfatizar su función (mágico)*religiosa* –y porque es común que resulten de la acumulación de dos o tres o más elementos religiosos, a veces de muy variada procedencia–.[3] A diferencia

[2] Agradezco mucho a Renée de la Torre por su entusiasmo respecto de mis "mini-etnografías tacheras", por su incentivo a que escribiera algo sobre el tema para una revista académica y por su cuidadosa lectura de una primera versión, excesivamente larga, de este trabajo. Agradezco asimismo los comentarios de dos evaluadores anónimos de esta revista.

[3] Estoy muy consciente de que la palabra "altares" puede no brindar una idea muy adecuada de sus funciones y naturaleza, aspectos que, por otro lado, tampoco son unívocos ni igualmente compartidos por todos los taxistas. El uso académico de la palabra "altares" ha sido mayormente naturalizado (y casi nunca problematizado) y nuestra concepción de sus características está probablemente, como otros conceptos que usamos acríticamente, demasiado teñida por la tradición católica (Frigerio, 2020). Por ello quizás no describa adecuadamente otras modalidades, espacios y materialidades que focalizan

de los altares domésticos analizados recientemente en esta misma revista por De la Torre y Salas (2020), los de los taxis son mucho más minimalistas y de manera general *parecen proveer más una sensación de seguridad y protección que funcionar como soporte material de una práctica devocional*. Esta afirmación debe ser tomada con pinzas, ya que hay múltiples modalidades de relación con estas imágenes y símbolos, y el tipo de "funciones" que pueden cumplir también es, como mostraré, bastante amplio.

Consideradas individualmente, muchas de estas imágenes, cintas o rosarios podrían ser consideradas "amuletos" o "talismanes" (conceptos mal definidos y poco utilizados en la antropología de la religión occidental). Sin embargo, la presencia de varios de ellos en un mismo espacio, así como el hecho de que estas imágenes mediatizan y visibilizan (distintos tipos de) relaciones con seres suprahumanos, podrían llevar a que la palabra "altar" resulte más adecuada que otras posibles para sugerir que estos ensamblajes cumplen mucho más que una función meramente protectora o "mágica".[4]

---

determinada devoción; ya discutí lo complicado que es usar esa palabra para el caso de las religiones afrobrasileñas (Frigerio, 2019b).

[4] Quizás sea estirar demasiado la noción de *ensamblajes*, pero sigo a DeLanda creyendo que el concepto "está diseñado para pensar todos [totalidades] como hechos de partes heterogéneas" (DeLanda, en Farías, 2008: 83). "La teoría del ensamblaje sostiene que los conjuntos (ya sean conjuntos urbanos, conjuntos de políticas, conjuntos ecosistémicos, etc.) se construyen mediante la unión de partes separadas e individuales. Desde esta perspectiva, las partes pueden funcionar de manera autónoma, pero también pueden convertirse en parte de conjuntos ensamblados, ser quitados de ellos y luego formar parte de otros conjuntos aún por ensamblar. La teoría del ensamblaje llama nuestra atención sobre cómo las relaciones entre estas partes son reformuladas no sólo por componentes *internos* del ensamblaje sino también por partes *externas* a ellos" (Anderson, 2015; énfasis mío). En el caso que nos ocupa, los distintos elementos que componen un altar tachero no se definen por la relación que mantienen dentro del conjunto, sino que fueron aportados en momentos distintos, por personas diferentes, y no todos hacen parte del mismo "sistema de creencias": los santos católicos conviven con el Gauchito Gil, con deidades o símbolos orientales o esotéricos. Llegan a formar parte del conjunto (lo que *yo* denominé "altar tachero") de manera casi fortuita y podrían ser reubicados (en otro coche, en el hogar) sin que éste se vea afectado.



Sobre los "altares tacheros" y las "minietnografías tacheras"

Buenos Aires es una ciudad que se caracteriza por la fuerte presencia de imágenes religiosas (usualmente católicas) en ambientes públicos. Hay Vírgenes en hospitales, comisarías, estaciones de *subte* (metro) y hasta en tribunales. Así también, hay crucifijos en cuartos de hospitales, en juzgados y en dependencias públicas diversas. Sobre todos estos lugares parecen ejercer una suerte de patronazgo, de protección, en ocasiones reconocido de manera legal y en otras de manera informal. En la ciudad también son comunes las imágenes religiosas en plazas públicas, instaladas generalmente por los gobiernos municipales. Entre ellas predominan las de la Virgen –usualmente la de Luján, por ser la patrona nacional, pero hay de otras advocaciones–. Asimismo se encuentran altarcitos y ermitas a la Virgen en esquinas de calles de barrios, aquí quizá con mayor incidencia de la agencia vecinal. Esta profusa presencia no ha sido examinada ni teorizada como se merece. Mucho menos aún la creciente cantidad de altares que en la última década (¿o dos?) han comenzado a construir los vecinos en numerosos barrios del Gran Buenos Aires para el Gauchito Gil, un "santo popular" no reconocido por la Iglesia, a cuya sombra se extiende también la devoción de su protector, San La Muerte (Frigerio, 2016).

En una ciudad donde las imágenes religiosas están al orden del día, no debería sorprender entonces que también adornen y protejan a muchos de los miles de taxis que circulan por la ciudad. Hace bastante tiempo que la presencia de imágenes religiosas dentro de los taxis porteños llama mi atención. En algún momento de 2013 decidí registrar estos ensamblajes, a los que denominé, de manera algo coloquial, "altares tacheros".[5] Lo hice mediante fotos con celulares o llevando pequeñas cámaras fotográficas, que distaban de ser las herramientas adecuadas para compensar las condiciones muchas veces deficientes de luz y el movimiento del taxi. Por este motivo, las fotos que ilustran este texto pueden no tener la calidad de las obtenidas con cámaras más profesionales. Decidí también, cuando fuera

[5] Es muy común en la ciudad subirse a los taxis que deambulan por la calle. Algunos pertenecen a grandes compañías o trabajan para ellas, pero no hay "taxis de sitio" como en México. En ciertas estaciones de autobuses o trenes y aeropuertos hay "paradas de taxi", pero éstos son los coches que se desaconseja tomar porque muchos están allí para aprovecharse de los turistas.

posible, entablar breves conversaciones con los conductores sobre la naturaleza e historia de los objetos que adornaban sus coches.

No puedo decir que realicé una "investigación" rigurosa, ya que el "método" era más bien excesivamente azaroso: la posibilidad de recabar información o establecer una conversación dependía de la duración del viaje, del ánimo del conductor, y también de mis propias ganas y urgencias en el momento (una versión quizás aún más vagabunda de la "sociologia vagabunda" de Hugo José Suárez).[6] En ocasiones grabé lo que me decían, pero más frecuentemente escribía más tarde los puntos principales de lo que recordaba de las charlas. No tenía tampoco una guía de puntos a tratar o preguntar, sino que entablaba, lo más genuinamente posible, una conversación espontánea. Muchas veces sólo tomaba fotos, otras el hecho de tomarlas llevaba a una explicación sobre lo que fotografiaba.

Pronto descubrí que las redes sociales eran un ámbito adecuado para compartir las fotos de "altares tacheros" con colegas y amigos que sabía que podían apreciarlas. El formato usual de *facebook* (foto con pequeño texto) permitía e incentivaba las "minietnografías tacheras" que transcribían pedazos de la interacción o resúmenes de lo que me contaban sobre las imágenes. Pero al paso del tiempo, la acumulación de casos –y el incentivo de colegas, entre ellos principalmente el de Renée de la Torre– permitió la posibilidad de elaborar alguna interpretación más general sobre todo el material. ¿Qué es lo que estos "altares tacheros" nos revelan acerca de la religiosidad porteña del siglo xxi?

Admito todas las limitaciones y carencias metodológicas que pueda tener un estudio de este tipo, que adolece, además, de la falta de legitimación académica que sí tienen otras formas de recolección de datos cuyas precariedades siempre parecemos dejar de lado. Considero relevante, sin embargo, el examen de estas presencias religiosas *mínimas* en un ámbito semipúblico. Son aún menores, cuantitativamente y cualitativamente hablando, que los altares domésticos de los que hablan De La Torre y Salas (2020). Tienen un tamaño pequeño: son rosarios que cuelgan del espejo retrovisor, acompañados en ocasiones por cintas rojas, medallas de algún



[6] Siguiendo las pistas de Suárez, podríamos decir que se trata de observar la vida cotidiana con atención, ejerciendo una relajada pero reflexiva mirada sociológica continua sobre lo que nos sucede diariamente, dejando que "la imaginación y el análisis se entrelacen con la experiencia personal" (Suárez, 2018: 108).



santo o de la Virgen, quizás acompañados de una, dos o tres estampitas. Quienes los "arman" seguramente no lo hacen con la intención de montar un "altar"; colocan un elemento religioso al que luego, de manera más o menos azarosa, se le van añadiendo otros. No tienen un propósito claramente "devocional": no están hechos para rezar enfrente, ni presentar ofrendas (no hay velas o veladoras, agua ni objeto alguno), ni para que quienes se suben al taxi recen u ofrenden. *Sin embargo, sí revelan relaciones de muy diferente tipo que los conductores establecen con seres suprahumanos*, lo que para mí sin duda los vuelve "religiosos".[7] En muchos casos son testimonio de que el taxista es devoto de alguno de los santos expuestos y varios de los elementos que los componen son recuerdos de visitas o peregrinaciones a santuarios. También, frecuentemente, revelan la importancia de ciertas relaciones terrenales: pueden estar en compañía de fotos de seres queridos (habitualmente hijos) o de objetos cargados sentimentalmente (zapatitos de bebés, escudos del club de fútbol preferido). Pueden ser regalos de la mujer o de la madre, claros testimonios de gestos de preocupación y cariño, aunque a veces también son presentes de pasajeros ocasionales. Están principalmente para brindar protección (como claramente lo señalan las cintas o algún banderín comprado exprofeso en un santuario, con leyendas del tipo "protege mi viaje" o "protege mi coche"), pero son a la vez –repito– testimonio de la relevancia de la relación con *ese* o esos ser(es) suprahumano(s). Estos conductores de taxis rara vez pueden ser considerados *agentes paraeclesiales*, como diría Hugo Suárez (2008), aunque en ocasiones sí pueden intentar difundir activamente el culto del santo que los protege o convidar a reuniones religiosas.

Representan, ciertamente, una dimensión algo *low-key* de la religiosidad argentina, pero son, a la vez, una buena muestra de lo *ubicuo* de la religión en nuestra vida cotidiana *y de las muy variadas formas* que puede tomar (Frigerio, 2020). Muestran de una manera clara la cotidiana combinación de lo "devocional" con lo "utilitario", de la cual nuestras comprensiones usuales de "religión" y "magia" no logran dar cuenta satis-

[7] Los "altares tacheros" no son patrimonio exclusivo de la cultura (religiosa) argentina. Se encuentran, con diferentes características y frecuencia, en otros países de América Latina, y existen ensamblajes homólogos protegiendo taxis en sociedades budistas, hinduistas y hasta musulmanas (Renée De La Torre los ha visto en Camboya, Tailandia, Vietnam, Laos y Turquía, según comunicación personal).

factoriamente. En América Latina al menos se hace muy difícil distinguir entre prácticas que remitan inequívocamente a un concepto o al otro, ya que los comportamientos sociales que solemos llamar "religión" casi siempre son religioso-mágicos, y los que creemos son "meramente" "mágicos" frecuentemente también son mágico-religiosos.[8] Estoy hablando entonces de prácticas a un nivel claramente –y quizás, excesivamente– micro, que por la poca atención que parecen brindarle tanto quienes conducen como quienes se suben al taxi parece ser banal o nimio, pero que una indagación más perceptiva y más desprejuiciada revela como simbólicamente relevantes y representativas de la manera en que la religión es vivida por personas comunes en situaciones cotidianas (Ammerman, 2015).

En trabajos anteriores he argumentado que utilizar una definición de "religión" basada principalmente en la perspectiva de la "religión vivida" resulta necesaria para iluminar aspectos de nuestra vida religiosa cotidiana que "pasan debajo" de nuestros radares analíticos usuales que nos llevan a ver sólo ciertos comportamientos, grupos y contextos como "religiosos", con lo que brindan una visión muy parcial y limitada del fenómeno (Frigerio, 2018 y 2020). El concepto de religión vivida desplaza el análisis "desde los expertos que deciden sobre teología y doctrina oficial hacia la gente común cuyas vidas cotidianas pueden incluir rituales e historias y experiencias espirituales que se basan en esas tradiciones, pero puede extenderse más allá de ellas" (Ammerman, 2015: 1).

Más allá de la necesidad de una perspectiva *desde abajo* (desde la perspectiva de las personas comunes) y *desde afuera* (de las instituciones) sigue siendo necesario, sin embargo, aclarar qué entendemos por "religión". Parafraseando levemente a Orsi (2005: 2), he argumentado que resulta provechoso concebir a la religión como "una red de relaciones que involucra a los humanos con una serie de diferentes seres y poderes suprahumanos" (Frigerio, 2018: 76). De esta manera tenemos una definición sustantiva, bastante minimalista, pero que sirve para caracterizar como "religiosos" una serie de comportamientos que no precisan estar legitimados socialmente como tales, ni suceder dentro de determinados grupos socialmente legitimados como "religiosos", ni en los contextos que éstos estipulan como correctos para actividades "religiosas", ni estar propuestos por de-

[8] He explorado las relaciones entre magia y religión en un trabajo anterior (Frigerio, 1999).





terminado tipo de agente "religioso" (socialmente legitimado). Podemos entonces buscar la religión o los comportamientos religiosos en una serie de lugares, momentos y contextos que no son los usualmente analizados en los estudios sobre religión.

¿Cómo son los "altares tacheros"?

Al tomar un taxi en Buenos Aires es muy común encontrar un rosario colgando del espejo. Esto podría ser interpretado como un obvio signo de que el conductor pertenece a la "mayoría católica" del país, algo que refrenda el hecho de que es muy frecuente que los taxistas al pasar por una iglesia hagan la señal de la cruz (una señal algo automática de respeto, pero respeto al fin). Es posible realizar una lectura de estas conductas "católicas por *default*" con mayor densidad interpretativa si conocemos los significados que los propios taxistas asignan a los heterogéneos conjuntos de imágenes religiosas que suelen adornar/proteger sus coches, así como las múltiples asociaciones que buena parte de ellos realizan entre los símbolos católicos y otros provenientes de tradiciones religiosas muy diversas.

Junto con un rosario colgando del espejo, también es muy frecuente la presencia de una cinta roja. En el imaginario cultural porteño, desde hace décadas, la cinta roja es utilizada para contrarrestar la envidia y el mal de ojo (imagen 1).

Por el mismo motivo protector también se puede encontrar un cuernito rojo (*cornicello napolitano*), que cumple las mismas funciones. Fruto de nuestra herencia cultural itálica, el cuernito tiene una presencia antigua

Imagen 1. Cintas rojas y rosarios (25/2/2015 y 20/7/2017)



Fotografías: Alejandro Frigerio.

en la ciudad en cocinas, ómnibus, coches.[9] Actualmente parece ser algo menos popular que las cintas rojas, que son ubicuas (imagen 2).

Con un significado ya más religioso, las cintas rojas pueden llevar inscripciones que muestran que son recuerdos de visitas a santuarios de "religiosidad popular", que incluyen tanto a seres espirituales reconocidos por el catolicismo –la Virgen de Luján es la más común– como no reconocidos por la Iglesia. En este último rubro, sin duda el Gauchito Gil es el más popular. Las cintas pueden decir "Recuerdo de mi visita a la Virgen de Luján" o sólo "Virgen de Luján", o pueden portar mensajes o pedidos más específicos como "protege mi viaje" o "bendice mi auto" (imágenes 3 y 4).

Es muy probable que este tipo de cintas se comercialice principal o exclusivamente a través de los numerosos puestos de venta de imágenes religiosas y *souvenirs/merchandising* religiosos de todo tipo que se encuentran

Imagen 4. Cuernitos, cinta roja de la Virgen de Luján, rosario, dos medallas sin identificar (26/11/2018) y cinta de San Jorge "Protege mi camino" (5/2/2013)



Fotografías: Alejandro Frigerio.

[9] No tenemos estudios académicos sobre la utilización de cintas rojas contra la envidia o el mal de ojo, pero su uso es antiguo y frecuente en la sociedad argentina. Se colocan cintas rojas a la manera de pulseras en los bebés para protegerlos y muchos adultos también las utilizan (notas recientes en los diarios locales remarcaban que Messi tenía una, y hasta el presidente, Alberto Fernández). De la misma manera que en los taxis, es muy común que los coches particulares tengan alguna cinta roja colgando del espejo o del paragolpes trasero. El cuernito rojo tiene su origen en Nápoles, donde se usa para la buena fortuna. Su popularidad en Buenos Aires se debe a que de esa ciudad llegó buena parte de la inmigración italiana (por eso, coloquialmente a los italianos se les decía y dice "tanos", de "napolitanos").

en los alrededores de la basílica de Luján, y no en la tienda oficial del Santuario.[10] Puestos similares se arman en la calle o en la acera alrededor de las iglesias donde hay fiestas de los santos más populares (San Cayetano, San Expedito, San Jorge) o en festividades de advocaciones de la Virgen (San Nicolás, Desatanudos, Medalla Milagrosa). Estos puestos constituyen un verdadero circuito comercial y masivo de artículos religiosos, que incluyen elementos simbólicos que no son aprobados por la Iglesia, por no pertenecer a la tradición católica. Su función en la resignificación (y en el reenmarcamiento, *reframing*) de símbolos católicos y en la transmisión de significados mágico-religiosos muy heterodoxos no ha sido suficientemente estudiada (pero ver Algranti, 2016, para una excepción) (imágenes 5 y 6).



Imagen 6: Colgantes feng-shui con santos católicos y cintas rojas. Puesto de venta en la acera de la iglesia de San Jorge, en su festividad (23/4/2009)

Fotografía: Alejandro Frigerio.

La popularidad de la Virgen de Luján entre los conductores de taxis se debe a que es la patrona de la nación argentina y su santuario es centro de varios peregrinajes anuales de distinto tipo. Algunos conductores también la consideran patrona de los taxistas. Según me contaron, habría un día de bendición sacerdotal de taxis en la Basílica, algo que no pude comprobar fehacientemente. Según los relatos de otros de mis interlocutores, la Virgen de Schoenstatt cumpliría una función similar, aseveración esta que sí es apoyada por la información disponible en internet[11] (imagen 7).

[10] La Basílica de Luján se encuentra a 76 km. de la ciudad de Buenos Aires. Todos los años se realiza una peregrinación a pie hasta el santuario.

[11] No encontré ninguna referencia que ligara específicamente a la Virgen de Luján con los taxistas. Sí está relacionada con la movilidad, tanto por rutas como ferroviaria, ya que

Además de los rosarios y la cintas, resultan bastante populares entre los taxistas unas formas híbridas de imágenes/colgantes religiosos que combinan la estructura de los colgantes chinos de *feng-shui* pero en vez de traer monedas chinas o símbolos como el yin-yang, vienen con imágenes de santos muy coloridas y con efectos visuales casi tridimensionales. Considerando la ya mencionada función protectora de las cintas rojas, sin duda otro de los atractivos de estos colgantes es el color rojo del hilo trenzado que sostiene las imágenes y que termina en una larga cola del mismo color. Remeda de esta manera el efecto protector de la cinta roja y le añade el de la Virgen de Luján, San Expedito, San Jorge o el Gauchito Gil (los más populares en este formato), más un toque de exotismo oriental, o, si se ignora este posible origen, al menos un *plus* estético considerable. Resultan, además, particularmente adecuados para colgar de los espejos de los coches. (imágenes 5, 6, 8 y 9).

Estos colgantes *feng-shui* mezclan creativamente elementos de distintas "tradiciones" religiosas, como se puede apreciar en el ejemplo de la fotografía 10, en el cual a las imágenes más tradicionalmente católicas del Señor de Mailín y la Virgen de Huanchana se añaden elementos chinos, cuernitos símiles a los napolitanos de coral, con abundante color rojo en la elaboración. En este caso, ambos fueron comprados en la fiestas de este Cristo y esta Virgen en la provincia de Santiago del Estero, lo que muestra la popularidad y la circulación de estos colgantes más allá de los principales centros urbanos.

---

fue declarada patrona de las rutas argentinas en 1944 y de los Ferrocarriles Argentinos en 1948. También es la patrona de la Policía Federal Argentina (1946), motivo por el cual se encuentra su imagen en las comisarías, y lo fue del antiguo Consejo Nacional de Educación (Martín, 2000). La Virgen de Schoenstatt, por otro lado, es la patrona de la *Misión Taxistas Católicos*, iniciada en 1999 por el cardenal Jorge Bergoglio, el entonces arzobispo de la ciudad de Buenos Aires y ahora papa Francisco. Durante la primera década de este siglo se realizaban, a instancias de esta Misión, tres bendiciones anuales de taxis en la parroquia de Loreto, en Palermo (no encontré evidencia de que se sigan haciendo). Los taxistas que pertenecen a esta misión llevan imágenes de la Virgen de Schoenstatt en el coche, predican el Evangelio, distribuyen folletos, invitan a ir a misa a sus pasajeros y buscan reclutar a otros taxistas que los apoyen en su misión.





Imagen 10: Virgen de Huanchana y Señor (Cristo) de Mailin (8/4/2013)

Fotografías: Alejandro Frigerio.

Aunque algunas veces aparecen como único elemento de protección/adorno de los vehículos, frecuentemente estos colgantes se encuentran en combinación con otros elementos: rosarios, cintas, collares, "colgantes *feng-shui*" católicos y estampitas. Estos ensamblajes son heterogéneos también porque mezclan diferentes santos y advocaciones de la Virgen, lo que incrementa su semejanza con los altares, sólo que, a diferencia de los altares domésticos y los de las iglesias, aquí no se ven casi imágenes de bulto.[12] Con mayor frecuencia –y visibilidad inmediata para el pasajero–, los elementos principales de los ensamblajes cuelgan de los espejos, pero también se pueden encontrar estampitas pegadas o insertadas en diferentes partes del coche, generalmente cerca del conductor; algunas incluso ocultas en la guantera, que sólo salen a la luz luego de alguna conversación inicial al respecto (imágenes 11, 12 y 13).

La ontología que revelan o sugieren las combinaciones de imágenes muestra diferencias con la propuesta por la Iglesia (Frigerio, 2019a). Por un lado, por la presencia de "santos populares" –como el Gauchito Gil– no reconocidos, a menudo en combinación con santos legítimamente católicos (imagen 14). Como veremos más abajo, también es frecuente la mezcla de santos con símbolos de distintas tradiciones esotéricas o religiosas orientales.

[12] Aunque los altares caseros suelen ser también materialmente multidimensionales, combinando imágenes de bulto con estampitas, collares, cintas y banderas de paño, al menos para el caso de los del Gauchito Gil y San La Muerte, que son los que sigo en facebook en los grupos de devotos.

La vigencia de otras ontologías también se revela por la paridad que se establece entre seres espirituales que para la cosmovisión católica deberían estar diferentemente jerarquizados. La imagen de Jesús, por ejemplo, no aparece muy frecuentemente, y cuando lo hace es casi siempre en forma de estampita, colocada en una misma serie con otros santos –apenas uno más entre los seres suprahumanos protectores–. Se pueden contar con los dedos de una mano las veces que lo vi como figura protagónica o única entre los más de cien ensamblajes que registré.[13] Por otro lado, y como muestra de la diversidad de fuentes que inspiran las conductas y las imágenes religiosas, hay que destacar que una imagen de Jesús muy popular entre los taxistas es la inspirada en la exitosa miniserie *Jesus de Nazaret*, que tuvo a Robert Powell como protagonista en la década de 1970 (imágenes 15, 16 y 17). Esto evidencia una preferencia por un Jesús blanco y de ojos celestes y de rostro enjuto y sufriente pero sereno. Lo primero no es una tendencia sólo local, ya que confirma una correlación antigua y predominante en Occidente entre pureza espiritual y "blancura racial", lo segundo parece alinearse con las preferencias del Arzobispado de Buenos Aires que durante mucho tiempo utilizó una imagen de Jesús prácticamente inspirada en las pinturas del Greco. A veces una estampita del papa Francisco aparece mezclada entre los santos, como si fuera una figura de poder similar. Es claro que, inquiridos al respecto, probablemente los conductores negarán esta paridad, pero en la práctica aparecerían nivelados (imágenes 18, 19 y 20).

Aunque, como veremos más adelante, para algunos taxistas Francisco fue una persona muy real, por haber tenido algún tipo de contacto con el entonces cardenal Bergoglio, para otros parece haber alcanzado algún grado de sacralidad en virtud del cargo que detenta. A esto se añade, claro, el hecho de que sea argentino y entonces parece tener una doble carga "sacra": por el lado del catolicismo y por el lado del nacionalismo. Pero Francisco no es el único mortal con alguna carga de sacralidad que se puede ver en los taxis porteños. Las imágenes y los elementos mágico-reli-

[13] Me refiero aquí a una imagen pictórica de Jesús. Probablemente aparezca en la cruz de algunos rosarios (que, como se dijo, son el elemento más frecuente que cuelga de los espejos), pero éstos en su mayoría tienen una cruz sin el Salvador. La única vez que apareció la figura de Cristo Rey colgando de un espejo fue porque el taxista iba a una fiesta, en su pueblo natal, que lo tiene como figura principal en la iglesia local.

giosos aparecen frecuentemente entremezclados con otros que podríamos considerar seculares, pero cuya carga emotiva también les brinda un viso de sacralidad. De manera parecida a las estampitas, pueden encontrarse fotos de los hijos, y con los rosarios o colgantes *feng shui* pueden entremezclarse insignias de los clubes de fútbol preferidos, o quizás escarpines o zapatitos que pertenecieron a los hijos cuando pequeños (una costumbre que fue más popular antiguamente) (imágenes 20, 21, 22 y 23).

Devociones migrantes

Aunque la de taxista no suele ser la profesión principal entre los inmigrantes extranjeros, los altares tacheros también evidencian la impronta de la materialidad que adquieren las devociones populares en otros países. Las pro-

Imagen 21. Colgantes feng shui de la Virgen de Lujan y de San Cayetano. Chuspa (bolsita) con billetes (¿probablemente de "alasitas"?) y un angelito colgando del techo. Cochecitos, imágenes de los hijos entre estampitas católicas (y una del Gauchito Gil) (5/11/2011)



Fotografía: Alejandro Frigerio.

venientes del Perú son particularmente notables, quizás por el número de inmigrantes presentes en la ciudad, pero también por la fácil visibilidad de la manera de representar Vírgenes y Cristos en la religiosidad popular de aquel país. Son comunes las imágenes plastificadas, sobre fondos de colores llamativos con adornos dorados bordados alrededor. Otro caso registrado muestra otra modalidad: la imagen dibujada sobre lo que parece un CD y con una "oración del chofer" detrás, lo que demuestra su especificidad protectora. Todas estas maneras son similares (homologables) a los colgantes *feng-shui* de los santos católicos que engalanan los taxis porteños: son similarmente colgables, atractivas, protectoras.

De manera algo esperable, registré una imagen del Señor de los Milagros –la principal devoción peruana, a la cual también se le rinde culto en la ciudad mediante una procesión anual–, pero también otras más regionales que testimoniaban las ciudades de origen de los conductores. Así, fotografié, entre otros, al Señor de Canchapilca (de la ciudad homónima), al Señor de Luren (ciudad de Ica) y a la Virgen de la Puerta (ciudad de Otuzco). Esta Virgen también tiene una imagen entronizada en la Catedral de La Plata (la capital de la provincia de Buenos Aires), cuya fotografía el conductor llevaba en su celular y me mostró orgulloso (imágenes 24, 25 y 26).

Imagen 24. Cristo de los Milagros de Lima y Señor de Canchapilca (28/11/2014)



Fotografía: Alejandro Frigerio.



Dado el volumen de la colectividad boliviana en Buenos Aires, no podía faltar alguna presencia de "alasitas" entre los elementos de los altares tacheros, aunque el de taxistas tampoco sea su nicho laboral característico. En la fiesta de las "alasitas", que se realizan cada enero en Buenos Aires –como en las poblaciones bolivianas y otras alrededor del globo con migrantes bolivianos–, se compran miniaturas de lo que se desea para el año (automóviles, casas, negocios, dinero, títulos) e imágenes de ciertos "animales de poder", y se hacen bendecir por un *yatiri* o chamán. En el caso del taxi de la imagen 27, los elementos más visibles eran los católicos: una cinta roja de la Virgen de Luján, un colgante *feng-shui* de la misma Virgen, y una de la Virgen de Guadalupe colgando del techo. Sin embargo, cuando pregunté por el elefantito que en la foto se ve tapando a la Virgen de Luján, el conductor me dijo que "es para atraer clientes", y que provenía de la Feria de las "alasitas" de La Paz. Se sorprendió cuando le dije que fui a algunas de las que se hacen en Buenos Aires (habitualmente sólo concurridas por la comunidad boliviana). Entonces abrió la gaveta, sacó un *aguayo* –la tela multicolor en la cual se llevan los objetos comprados para que el *yatiri* las *challe* o bendiga– y me mostró una especie de gran ostra toda adornada con billetes con una imagen del *Ekeko* adentro (imagen 27).

Luego me siguió contando:

> El elefante es para atraer clientes... El torito adornado con billetes que también se vende mucho en "alasitas" es para la abundancia. El 24 de junio lo quemas todo... es el año nuevo aymara. Todo lo que llevaste a *challar* (bendecir) cuando lo compraste, lo quemas para que traiga más abundancia. En ese día de la feria, cuando compras, tienes que comprar a las 12 del mediodía ¡en punto! Los chicos que quieren una mujer tienen que comprarse una gallinita, las chicas que quieren pareja tienen que comprarse un gallito. Entonces, mediodía, y te da lo que vos pides. En Bolivia, cinco amigos compramos autitos en las "alasitas". El mío era blanco, con unas rayitas abajo. En unos meses me había comprado un auto (usado) que también era blanco ¡y estaba rayado abajo! Y así con mis amigos: uno era rojo, el otro verde, y todos tuvieron su autito... ¡pero hay que tener fe! Así como te cuento... Pero hay que hacerlos *challar* por un *yatiri*... También puedes adquirir un título, allí mismo hay títulos; todo se hace realidad...

Aunque, como es de esperar, entre los elementos que componen los "altares tacheros" predominan los que pertenecen al mundo católico (en su versión eclesial, o, como en el caso del Gauchito Gil, en su versión popular), también se puede advertir, sin embargo, la presencia de símbolos de diversas tradiciones esotéricas o religiosas. He encontrado, como veremos abajo, ojos turcos contra el mal de ojo (*nazar*), atrapasueños, símbolos del Yin y el Yang, a la diosa china Kuan Yi, a Ganesha, a pequeños Budas de la Abundancia

Otras religiones

a) Esoterismos y orientalismos

Varios de los colgantes y símbolos esotéricos u orientales que adornan los taxis porteños se pueden comprar en el "barrio chino" de la zona de Belgrano, que en la última década se convirtió en un popular lugar de paseo de fin de semana. A lo largo de sus aproximadamente cinco manzanas de extensión (y dos o tres de ancho) se ubican infinidad de tiendas de variadísimos productos de origen chino, supermercados y restaurantes, además de un templo budista. La experiencia de consumo cultural que posibilita el barrio abarca también una serie de productos mágico-religiosos (relacionados con el *feng-shui* y con un budismo mágico-popular) visibles en puestitos en las aceras, en los negocios de ropa y todo tipo de objetos para la casa de origen chino, y en una tienda especializada muy visitada. La creciente popularidad de estos productos hace que también se consigan fuera del barrio, en "regalerías" chinas (negocios de objetos para regalos económicos). Aun en las "santerías" porteñas donde se venden productos de la tradición católica o católica-popular ya hay un sector dedicado a los colgantes *feng-shui*, las estatuitas de Budas gordos "para la abundancia" (más que para lograr la "iluminación"), sahumerios, colgantes de vidrio y metal que producen efectos auditivos, etc. Al ser su presencia cada vez más visible y extendida en la ciudad, no es de extrañar que también se puedan encontrar en los "altares tacheros".

Un buen ejemplo es el del taxi de la imagen 28. Al preguntarle sobre los objetos, su conductor me dijo:

> Es un atrapador de sueños indígena. Se lo compré directamente a unos indios que hacían una música.. *reiki* ... con quenas y todo, en una feria en San

Antonio de Padua. Escuchas esa música cuando estás nervioso y quedas todo relajado... El otro lo compré en el Barrio Chino, es para la mala onda, eso me explicaron. Así los que se suben con mala onda, no la dejan.... Me compro de todo cada vez que voy allá...

Imagen 28. Atrapasueños, Cinta de San Expedito, ojo turco contra el mal de ojo (19/7/2013)



Fotografía: Alejandro Frigerio.

Otro conductor fue más específico al señalar los diferentes valores que le asignaba a los objetos que adornaban/protegían su coche. Al preguntarle acerca del ojo que colgaba del espejo, me respondió (imagen 29):

—Es un ojo, un ojo de un dios egipcio.
—Ah sí, qué lindo…
—Es una cuestión de creencias, donde se toma un objeto que es estéticamente bello y se le agregan una serie de significados y de expectativas que no necesariamente se corresponden con la realidad.
—¿Y el que está a la derecha?
—Es un ying y yang—, dice, algo parco.
—También tiene una Virgen...— digo, mirando una estampita que tiene sobresaliendo del bolsillo de la visera del coche.
—Si, pero eso ya es otra cosa… la Virgen es otra cosa... y más la de Luján...

No es exactamente un "ojo egipicio" (el de Horus) pero sí árabe, casi una combinación del ojo turco (*nazar*) con la mano de Fátima. En este caso fue particularmente notable la claridad con la que el conductor diferenció los objetos "mágicos" ("a los que se agregan expectativas que no necesariamente se corresponden con la realidad") de los "religiosos" ("la Virgen, y más la de Luján, es otra cosa").

Otros símbolos encontrados incluyeron: un hexagrama, otro símbolo del Yin y Yang, un buda de la abundancia, la deidad china Kuan Yi y el dios hindú Ganesha (imágenes 30 a 33).

En el caso de la diosa china Kuan Yi (imagen 34), el conocimiento del taxista respecto de la imagen sugirió una relación más intensa que la mera protección. Cuando le dije que era la "diosa china de la abundancia", me corrigió y me dijo: "no, de la compasión". Mostró estar familiarizado con la simbología de la imagen: "tiene una rama de sauce que es el árbol de la sabiduría, y una botella con el agua de la vida". Había bajado la imagen de internet, y deseaba plastificarla antes que se deteriorara: la modalidad católica de la "estampita" pero con una deidad oriental. No llegué a hablar del símbolo encima de la diosa, y tampoco pude identificarlo. La crudeza general del colgante (y el dato de la impresión de la imagen) sugiere que es de su propia manufactura.

Otro testimonio fue particularmente claro sobre los propósitos protectores del Ojo Turco (imagen 35):

—¡Que lindo el ojo!
—Sí.. y es verdadero, ¿eh? me lo trajeron de allá, tiene la estampilla (me muestra una estampilla que tiene en la parte de atrás).
—¿De dónde se lo trajeron?
—De Egipto... Y dicen los que saben que el ojo va captando toda la mala energía que hay en el ambiente, que la va chupando, hasta que al final se rompe…
—Ah, mire, qué bien.. ¿y quién le dijo?
—Un pasajero... viste que se sube gente que sabe de muchas cosas... hace un año y medio que lo tengo…
—Está bien protegido entonces.
—Y, siempre hay que estar cubierto... hay muchas malas ondas, viste, hay que tratar que te llegue la menor cantidad posible....





b) Evangélicos

Según los estudios cuantitativos de que disponemos, los evangélicos constituyen la primera minoría religiosa, pues llegan casi al 15% de la población (Suárez y Fidanza, 2021). No pude advertir esta proporcionalidad entre los conductores de taxi, quizá porque debido a la iconoclasia que los caracteriza, exhiben pocos símbolos externos de su pertenencia religiosa. Hubo dos excepciones. La primera y más notable fue la del conductor que había hecho de su oficio de taxista un verdadero "ministerio ambulante". *Stickers*, carteles y una gran imagen de Jesús adornaban la parte trasera de uno de los asientos. Contento por mi interés, me mostró un cuaderno donde llevaba los nombres de las personas que oraron con él, a algunas de las cuales luego llevó a que conocieran su iglesia. En el mismo cuaderno también estaban anotados los pasajeros menos entusiastas, que sólo accedieron a darle su nombre para que luego se orara por ellos y se pidiera que lleguen (lleguemos) a la iglesia (imagen 36).

Imagen 36. Carteles referidos a Jesús. Cuaderno con nombre de quienes oraron con él, o por quienes van a orar en la iglesia. Fuera de la foto, un banderín que dice "mi ayuda viene de Jesús" (27/8/2013)



Fotografías: Alejandro Frigerio.

La segunda presencia evangélica fue más discreta: un conductor peruano que escuchaba, en su celular, a un pastor que hablaba en inglés y que tenía a su lado un traductor que imitaba sus movimientos y gestos (imagen 37).

c) Religiones afro

Aunque supuestamente con menos cantidad de fieles que el evangelismo en sus distintas vertientes, las religiones de origen afrobrasilero tienen una presencia cada vez más importante en la vida religiosa de los argentinos.[14] En mi registro de altares tacheros aparecieron varias veces, aunque no siempre de manera directa. La forma más común fue en relación a la devoción a San Jorge, que es uno de los santos más populares en la ciudad y el conurbano.[15] El sincretismo entre San Jorge y el *orixá* de la guerra y el hierro, Ogún, hace que, sabiéndolo sus devotos o no, aparezcan cintas y collares con los colores verde, blanco y rojo (los colores de Ogún) en los espejos de los taxis. Algunos taxistas eran conscientes del simbolismo umbandista, otros no.

Por ejemplo, al preguntarle a un taxista si la estampita con las cintas roja verde y blanca representaba a San Jorge o a Ogún, me respondió que los colores correspondían al propio simbolismo del santo:

---

[14] Las religiones de origen afrobrasilero han crecido mucho en Argentina en las últimas cuatro décadas. No hay estadísticas fiables acerca de la cantidad de templos existentes, pero seguramente alcanzan los dos o tres mil. Se concentran principalmente en el Gran Buenos Aires, pero también los hay en las principales ciudades del interior argentino y en la Capital. Su presencia no se debe a las migraciones sino a viajes iniciáticos que cientos de argentinos realizaron a Brasil, a posteriores visitas de sus líderes religiosos al país y a un crecimiento endógeno posterior.

[15] San Jorge no está desde hace algunos años en el santoral oficial, algo que no parece molestar a sus miles de devotos católicos. El centro de su culto en la ciudad es una iglesia ortodoxa rusa que lo celebra cada 23 de abril, con una concurrencia de fieles que rebasa en mucho a la feligresía habitual. Miles de autoidentificados como católicos –o como umbandistas– pasan ese día a presentar sus respetos al santo. En los puestos de venta de artículos religiosos que se amontonan en la cuadra de la iglesia prevalecen los elementos (velas, cintas, collares) de color verde, blanco y rojo, los colores de Ogún en la Umbanda.



> —No, no.. no entiendo qué querés decir…
> —Porque los colores de las cintas son los de Ogún en la Umbanda…
> —No, no…. Esos son los colores de su espada… Son los colores que tiene el mango de su espada…

Otro ejemplo de la incidencia de las ideas afroumbandistas en la devoción popular por el santo me lo brindó el conductor que me dijo que su devoción por San Jorge nació a instancias de "la madre de un amigo", que se lo recomendó por ser "el patrono de los caminos" (una idea que también proviene de las religiones *afro*) (imagen 39).

> Creo en San Jorge, hace varios años ya. Es el santo de los policías. Yo tenía un amigo que era comisario mayor, y su mamá siempre tenía una imagen grande del santo en la casa, con una foto de su hijo debajo. Mirá que este comisario estuvo en varios tiroteos, incluso con compañeros suyos fallecidos, y él nunca tuvo ni siquiera un rasguño. Lo protegía el santo. La mamá me dijo: "vos que andás mucho por los caminos, deberías ser devoto de él, porque es el patrono de los caminos, también". Yo era camionero antes, y entonces empecé a ir a la iglesia suya, que queda en la calle Scalabrini Ortiz, un poco antes de Córdoba. Ahí me compré estas cintas. Cada vez que voy compro alguna. Un pasajero me dijo un día que esos colores son los de Ogún, un santo *afro*, pero yo no sé nada de eso... Yo sólo empecé a creer en él y siempre me cumplió. Después del camión agarré un taxi, y mirá este coche, es del 2006 y ni una abolladura. Y mirá que a veces pensé que sí, que a lo mejor me pasaba algo, pero siempre en el último minuto, como decía la mamá de mi amigo "¿ves?, la mano de San Jorge te protege", y no me pasaba nada. Es creer o reventar.

Una idea algo más acabada de la relación de los colores con el orixá *afro* me la brindó un taxista que tenía un collar "curado" por un amigo suyo "de religión". El lugar donde estaba colocado el collar actualmente se debía a un efecto mágico que había tenido ante un desperfecto. Originalmente el collar colgaba del espejo, junto con unos rosarios que hasta hacía poco tenía en el cuello. El mismo día de mi viaje, me dijo que el auto "como que se le había abombado" y entonces él colocó el collar "curado" sobre el tablero de funciones y como la falla pareció solucionarse entonces "ahí quedó" y "ahí está bien" (imagen 40).

Tuve dos encuentros con conductores que reconocieron que practicaban religiones *afro*. El primero fue bastante excepcional, ya que el taxi era conducido por una mujer (algo no tan común) y, además, porque fue la única que tenía un colgante muy visible de San La Muerte.[16] A los costados, entre ambas puertas y el parabrisas, tenía estampitas de los orixás afrobrasileros. Me dijo que era hija de Oiá, y que vivía en un templo de religión afrobrasilera en la ciudad, algo también poco común, ya que la mayor parte de los templos están en el área conurbada (imagen 42).

Imagen 42: Colgante de San La Muerte, collares de Exú. Estampitas de Exú (2), Pomba Gira, Sagrado Corazón de Jesús (2), Oiá y Ogún (1/11/2011)



Fotografías: Alejandro Frigerio.

El segundo conductor sólo tenía imágenes católicas en su coche: una variedad de estampitas colocadas en los parasoles, arriba del parabrisas. También fue excepcional porque dijo practicar *palo mayombe*, una variedad

[16] San La Muerte es un "santo" popular cuya devoción se origina en el nordeste argentino, pero que ahora tiene alcance nacional. Su culto está muy relacionado con el del Gauchito Gil, de quien se dice era protector. No está relacionado con la Santa Muerte mexicana, aunque en los últimos años ha recibido algunas influencias de esta devoción a través de internet (Frigerio, 2016).



de religión afrocubana presente, pero no muy extendida, en la Argentina. De manera algo críptica (quizá porque me acompañaba mi hija), me hizo entender que realizaba trabajos en el cementerio que eran muy poderosos, y que "tanto te puedo curar como te podés ir". Más allá de vanagloriarse de su poder y del de su padrino, no parecía tener el detallado conocimiento que suelen mostrar los iniciados que participan de esa comunidad religiosa local (imagen 43).

El papa Francisco: sacro y terreno

Para una cultura basada en la admiración de seres extraordinarios cuyas vidas legendarias hacen que aún los no conectados con lo religioso ostenten cierta carga de sacralidad (pensemos en el Che Guevara, Evita Perón, Maradona, Carlos Gardel) no es de extrañar que la figura del Papa Francisco integre este panteón de iconos "sagrados" de la argentinidad. Lo paradójico o lo interesante es que de la misma manera que sus estampitas se confunden con las de santos y Vírgenes, varios taxistas tuvieron historias reales y cotidianas para contar acerca de su persona, ya que lo habían conocido personalmente cuando era arzobispo de Buenos Aires.

Uno de ellos afirmó haber estado trece años trabajando con Bergoglio en la Pastoral de Villas (asentamientos precarios). Me contó que extrañaba ese contacto cercano, y que soñaba con poder hablar telefónicamente con Francisco. Mientras tanto, sin embargo, dejó de ir a la iglesia porque tiene demasiado trabajo. La estampita solitaria de su antiguo amigo que adornaba el coche era, quizás, una forma de extrañarlo menos (imagen 44).

Otro conductor me contó que es amigo de otro taxista (llamémoslo Pedro) que se ganó los favores de Bergoglio, al llevarlo sin cargo hasta la casa cuando el cardenal sólo quería llegar a la estación de *subte* (es bien conocido el hecho de que utilizaba transportes públicos cotidianamente cuando era arzobispo de la ciudad). Pedro (el taxista amigo de mi conductor) frecuentaba una parroquia cuyo sacerdote es a su vez amigo personal de Francisco. Visitando al cura en la casa parroquial, Pedro atendió por casualidad un llamado directo del Papa, quien al enterarse de quién era su interlocutor lo recordó perfectamente, y hasta le preguntó por sus hijos. Pedro fue testigo también de un segundo llamado en el cual el Papa, al enterarse de que estaban por hacer un asado en la parroquia, volvió a llamarlos más tarde –por propia iniciativa– nada más que para bendecirles la comida. El conductor me contaba estas experiencias de su amigo Pedro

y reconocía emocionarse con estas muestras de sencillez y de afecto de quien es ahora el Sumo Pontífice de la Iglesia.

Un tercer taxista, cuyo coche tiene varias estampitas pese a que él no se reconoce como "religioso", me dijo que se sintió "muy orgulloso" cuando lo eligieron Papa; quizá por eso tiene su estampita entre varias otras (imagen 45). Me contó, además, que siempre se pregunta si el cura ("un monseñor") al que tuvo que ver para que lo dejaran casarse por la iglesia sin estar bautizado no habría sido el futuro Papa.

Imagen 45. San Expedito en versión colgante *feng-shui*, estampita del papa Francisco y de san Marcos de Léon. Fuera de la foto, otras de san Jorge, san Marcos y una Virgen (15/8/2013)

Fotografías: Alejandro Frigerio.



Conclusiones

A lo largo de este trabajo he mostrado numerosos ejemplos de lo que he denominado "altares tacheros", ensamblajes con imágenes y símbolos religiosos con que los conductores de taxis en Buenos Aires adornan y protegen sus coches y testimonian las relaciones de don y contradón que han establecido con seres suprahumanos. Aunque presentan mayoría de imágenes católicas, éstas son resignificadas o reenmarcadas y comparten el espacio de protección/veneración con santos populares como el Gauchito Gil, con deidades orientales o símbolos esotéricos, y sobre todo con amuletos populares contra la mala suerte, la envidia y el mal de ojo, como las cintas rojas y los cuernitos napolitanos.

Con base en la intensidad y el tipo de relación establecida con los seres suprahumanos que se ven allí representados, sugiero que estos ensamblajes (a los que a falta de una denominación mejor he denominado "altares



tacheros") se pueden ubicar a lo largo de un *continuum* que va de un polo *mágico-talismánico* a uno más *religioso-devocional.* En el primero, la relación que denotan serían más de protección, y en el segundo, de devoción. Los ensamblajes sería "más religiosos" (de acuerdo con nuestras definiciones usuales de religión) cuando evidencian una relación sostenida, intensa y comprometida con un ser suprahumano. Dicha relación de intercambio y devoción se sostiene en el tiempo, se expresa a través de visitas más o menos regulares a santuarios y en casos más intensos puede manifestarse a través de identificaciones personales, sociales y colectivas (como "promesero" para el caso del Gauchito Gil y de San la Muerte, o de "devoto" para el caso de santos). Por el contrario, el ensamblaje estaría más cerca del polo "mágico-talismánico" cuando el o los objetos que lo integran pasan a ser más importantes que lo que simbolizan: cuando lo relevante es la mera presencia del objeto mediador y no se establecen relaciones significativas, de largo plazo, con el ser suprahumano simbolizado.[17]

Como el oficio de "tachero" (taxista) conlleva siempre la posibilidad de múltiples peligros –choques, robos, "malas ondas" dejadas por los múltiples pasajeros que suben y bajan– no asombra la necesidad de protección que se expresa a través de portar objetos de poder o de entablar relaciones con seres poderosos. La gran mayoría de los taxistas posee al menos cintas rojas y/o un rosario colgando del espejo, pero muchos llevan también ensamblajes mágico-religiosos de distinto porte y visibilidad, como muestran las fotos que acompañan el texto. Estos "altares tacheros" están compuestos por una gran variedad de imágenes de seres suprahumanos (mayormente católicos, pero no sólo) así como de símbolos de muy diversa procedencia cultural y religiosa. Seguramente, de ser inquiridos acerca de su identidad religiosa la mayor parte de estos conductores de taxi responderían "católico", lo que lleva nuevamente a dudar de la excesiva importancia que seguimos dando desde la academia a las identificaciones

[17] Como señaló De La Torre en su lectura de una versión preliminar de este trabajo, sin duda que los ensamblajes también cumplen la función de "conquista del territorio íntimo-afectivo-doméstico o individual en el automóvil que es anónimo, en desplazamientos continuos", una forma de "personalizar" (hasta emocionalmente) un espacio semipúblico. En línea con lo argumentado en este trabajo, sin embargo, es significativo que cuando aparecen ensamblajes notorios casi siempre tienen elementos mágico-religiosos, lo que evidencia su función primordial de protección/testimonio de devoción personal del conductor.

religiosas, ocluyendo así una rica ontología muy diferente a la propuesta por la institución con la que se identifican.

A diferencia de otras formas de materialidad religiosa, estas imágenes y símbolos no se colocan como pago de promesas, a diferencia de exvotos (De la Torre, 2021), tatuajes y altares callejeros o domésticos que los devotos suelen enseñar como formas de pago de promesas en grupos de facebook. En los varios testimonios que recogí, ningún taxista me dijo que tenía imágenes como pago de promesas. Quizá sí habían visitado un santuario como parte de una promesa, y habían comprado una cinta o una imagen como testimonio o recuerdo de esa visita y esa relación. Los "altares tacheros" son otro ejemplo de la relevancia de los soportes materiales no sólo para establecer relaciones con seres suprahumanos, sino en ocasiones para comenzarlas; son múltiples los testimonios que indican que a partir de recibir una estampita comienza una devoción.

Más allá del carácter exploratorio y casi ensayístico de este texto, si hay algo que los esbozos interpretativos sobre estos "altares tacheros" sugieren con cierta claridad es la artificialidad de nuestras (demasiado naturalizadas) categorías de análisis. Evidencian, primero, la (omni)presencia y la relevancia de la "magia" y de la "religión" –aun en versiones y expresiones ciertamente minimalistas– en contextos que consideraríamos absolutamente "seculares" o "profanos", así como la dificultad de distinguir entre ambas, un problema común pero no siempre debidamente reconocido. La continuidad y la difícil separación entre lo "sagrado" y lo "profano" se muestra también en la frecuente yuxtaposición de imágenes de santos y vírgenes con las del papa Francisco, las de los hijos e hijas y hasta de emblemas de clubes de fútbol. La mezcla puede parecer azarosa, pero no lo es; la regularidad de estos elementos (y no de otros) muestra la importancia que tienen los lazos afectivos y emotivos, tanto respecto de lo humano como de lo suprahumano, en la constitución de lo que podríamos considerar como grados diferentes de sacralidad. Por último, y sin temor de repetirme por lo necesario, evidencian la irrelevancia de las identificaciones religiosas, que homogeinizan y ocluyen un rico y denso mundo mágico-religioso donde cotidianamente no sólo conviven *sino que son igualmente necesarios* rosarios, cintas rojas contra la envidia y cuernitos napolitanos de la fortuna, santos y vírgenes, deidades y símbolos orientales y *orixás* afrobrasileños.





Bibliografía

Algranti, Joaquín (2016). "Consumos Rituales: usos y alcances de las mercancías religiosas en el santuario de San Expedito". *Andamios,* vol. 13, núm. 32, pp. 331-356. https://doi.org/10.29092/uacm.v13i32.536

Ammerman, Nancy (2015). "Lived religion", en Robert Scott y Stephen Kosslyn (comp.), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. Hoboken y New Jersey: John Wiley & Sons, pp. 1-8. https://doi.org/10.1002/9781118900772.etrds0207

Anderson, Jon (2015). "Assemblage". *Oxford Bibliographies Online.* Recuperado de https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199874002/obo-9780199874002-0114.xml, consultado el 16 de julio de 2021.

Farías, Ignacio (2008). "Hacia una nueva ontología de lo social: Manuel DeLanda en entrevista". *Persona y Sociedad*, vol. 22, núm. 1, pp. 75-85.

Frigerio, Alejandro (2020). "Encontrando la religión por fuera de las 'religiones': Una propuesta para visibilizar el amplio y rico mundo social que hay entre las 'iglesias' y el 'individuo'". *Religião e Sociedade*, vol. 40, núm. 3, pp. 21-47. https://doi.org/10.1590/0100-85872020v40n3cap01

Frigerio, Alejandro (2019a, 27 de marzo). "Pluralismo religioso 'desde abajo': Múltiples ontologías en el barrio y en el hogar". *Blog DIVERSA, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina*. Recuperado de http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/pluralismo-religioso-desde-abajo-multiples-ontologias-en-el-barrio-y-en-el-hogar/, consultado el 17 de abril de 2021.

Frigerio, Alejandro (2019b, 9 de enero). "El poder de los altares vivos de las religiones afro". *Blog DIVERSA, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina*. Recuperado de http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/el-poder-de-los-altares-vivos-de-las-religiones-afro/, consultado el 12 de febrero de 2021.

Frigerio, Alejandro (2018). "¿Por qué no podemos ver la diversidad religiosa?: cuestionando el paradigma católico-céntrico en el estudio de la religión en Latinoamérica". *Cultura y Representaciones Sociales,* núm. 24, pp. 51-95. https://doi.org/10.28965/2018-024-03

Frigerio, Alejandro (2016). "San La Muerte en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del 'más justo de los santos'", en Alberto

Hernández Hernández (coord.), *La Santa Muerte: espacios, cultos y devociones*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte y El Colegio de San Luis, pp. 253-274

Frigerio, Alejandro (1999). "El futuro de las religiones mágicas en Latinoamérica". *Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião*, vol. 1, núm. 1, pp 51-88. https://doi.org/10.22456/1982-2650.2152

Martín, Eloisa (2000). "La Virgen de Luján: el milagro de una identidad católica". *Imaginário*, núm. 6, pp. 136-158.

Orsi, Robert (2005). *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars Who Study Them*. Princeton: Princeton University Press. https://doi.org/10.1515/9781400849659

Suárez, Ana L. y Juan L. Fidanza (2021, 27 de julio). "La religión según datos del Observatorio de la Deuda Social Argentina". *Blog DIVERSA, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina*. Recuperado de http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/la-religion-segun-datos-odsa/, consultado el 27 de julio de 2021.

Suárez, Hugo J. (2018). *Hacer sociología sin darse cuenta. Una invitación*. La Paz: Editorial 3600.

Suárez, Hugo J. (2008). "Peregrinación barrial de la Virgen de San Juan de los Lagos en Guanajuato: agentes paraeclesiales". *Archives de sciences sociales des religions*, núm. 142, pp. 87-11. https://doi.org/10.4000/assr.14173

Torre, Renée de la (2021, 30 de enero). "Los exvotos: materialidad de la comunicación con lo invisible". *Blog DIVERSA, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina*. Recuperado de http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/los-exvotos-materialidad-de-la-comunicacion-con-lo-invisible/, consultado el 16 de junio de 2021.

Torre, Renée de la, y Anel V. Salas (2020). "Altares vemos, significados no sabemos: sustento material de la religiosidad vivida". *Encartes*, vol. 3, núm. 5, pp. 206-226. https://doi.org/10.29340/en.v3n5.141





Alejandro Frigerio es doctor en Antropología por la Universidad de California en Los Angeles. Anteriormente recibió la Licenciatura en Sociología en la Universidad Católica Argentina (1980). Actualmente se desempeña como Investigador Principal del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) con sede en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina y como profesor en la Maestría en Antropología Social y Política de FLACSO. Coordina la red DIVERSA (Diversidad Religiosa en Argentina). Fue presidente de la Asociación de Cientistas Sociales de las Religiones en el Mercosur y organizador de las tres primeras Jornadas sobre Alternativas Religiosas en Latinoamérica. Fue *Paul Hanly Furfey Lecturer* de la *Association for the Sociology of Religion* (EEUU).



IMÁGENES DE LA CONQUISTA EN TLACOACHISTLAHUACA, GUERRERO: UNA DE TANTAS HISTORIAS…

IMAGES OF THE CONQUEST IN TLACOACHISTLAHUACA, GRO., A STORY OUT OF MANY…

Carlo Bonfiglioli *

Enlace del ensayo forográfico:
https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/ bonfiglioli-danza-conquista-tlacoachistlahuaca-guerrero-imagenes



Resumen: La danza objeto de las imágenes presentadas en este ensayo fotográfico dialoga con muchas historias. Todo depende de dónde, cuándo y para quién se danzan esas historias. Para los misioneros del siglo XVII, los primeros impulsores, esta danza fue un medio para inculcar y celebrar la llegada de la nueva religión. Pero en el siglo XIX, con la independencia y más tarde con la victoria del ejército juarista sobre los franceses, esa visión de los vencedores cambió de bando y con ello cambiaron también las danzas. Los maestros rurales tomaron el lugar de los misioneros y se volvieron protagonistas de una nueva forma de pensar y presentar el pasado; las primeras variantes proindigenistas comenzaron a ocupar el escenario o bien se mezclaron o convivieron con las variantes prohispanistas.

Por obra de un tal Casimiro Jiménez, oriundo probablemente del vecino estado de Oaxaca, una de esas variantes proindigenistas comenzó a difundirse en la región mixteco-amuzga de la Costa Chica de Guerrero, entre los años de 1910 y 1915. A mis amigos amuzgos les encantó reconstruir su difusión en la región, y en la actualidad ésta es la historia que más les interesa narrar. La otra, la historia contada por medio de la danza, también los enorgullece porque pese a la derrota, sus ancestros lucen por su valentía y por su resistencia. Espero que el conocedor

* Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 309-322
Recepción: 15 de abril de 2021 • Aceptación: 9 de junio de 2021
https://encartes.mx





y el especialista en estos temas puedan apreciar en las fotos que presento los ecos de estas historias cuyos protagonistas son seguramente mucho más numerosos de los que aparecen en la pantalla.

Palabras claves: antropología de la danza, antropología visual, historia estructural, amuzgos.

IMAGES OF THE CONQUEST IN TLACOACHISTLAHUACA, GRO., A STORY OUT OF MANY...

Abstract: The dance that was the object of the images presented in this photographic essay converses with many stories. It all depends on where, when and for who these stories are danced for. For the 17th Century missionaries, its first promoters, this dance was a way to instill and celebrate the arrival of a new religion. However, in the 19th Century, with the Independence, and the later victory of Juarez's army on the French, that vision of the defeated changed sides and with this, dances also changed. Rural teachers took the place of the missionaries, spearheading a new way to think and present the past; the first pro-indigenous variants began taking the spotlight or they mixed or coexisted with the pro-Spaniard variants.

Thanks to a Casimiro Jiménez, probably from the neighboring state of Oaxaca, one of these pro-indigenous variants began spreading in the Mixtecan-Amuzgan region of the Costa Chica de Guerrero, between 1910 and 1915. My Amuzgan friends loved to rebuild their culture dissemination process, and it is currently the story they most like to tell. The other story, the one told through dance, also makes them proud because, despite their defeat, their ancestors shine for their bravery and their resistance. I hope that people who are knowledgeable and specialist in these topics are able to see, in the photos I present, the echoes of these stories, with surely much more protagonists than those that show up on the screen.

Keywords: anthropology of dance, visual anthropology, structural history, amuzgos.

En los años noventa participé en un proyecto de investigación colectivo sobre el género de "danzas de conquista", del cual además de un libro (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996) también derivó el estudio en profundidad de un caso particular: el de la Danza de la Conquista de México en Tlacoachistlahuaca (Bonfiglioli, 2004), un municipio mestizo-amuzgo de la Costa Chica de Guerrero. Cito estos dos estudios porque es de ellos de los que abrevaré para introducir y contextualizar las fotos que presentaré en este ensayo.

La Danza de la Conquista de México comparte con otras danzas del mismo género –véanse los casos de las Danzas de la Conquista de Guatemala, del Perú, o bien el caso de la Reconquista de España– una misma propuesta argumental y coreográfica, esto es, "la formación de dos grupos o bandos cuyo antagonismo se fundamenta –por medio de la escenificación de un combate– en la conquista, recuperación o defensa de un territorio. A esto hay que agregarle: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto" (Bonfiglioli, 2004: 14).

Se ha dicho (Warman, 1968) con acierto que el antecedente de mayor peso en la conformación de los primeros modelos novohispanos fue la danza de Moros y Cristianos, cuyo tema de mayor relevancia es la escenificación danzada y teatralizada de la Reconquista de España. Los españoles la trajeron al continente americano con el propósito de celebrar y magnificar la nueva conquista con fines evangelizadores (Ricard, 1932; Foster, 1962). Para lograrlo –o sea, para transformar esta danza en una danza de la Conquista de México– fue necesario operar algunas sustituciones de protagonistas y realizar ciertas adaptaciones argumentales. La organización y dirección de esas escenificaciones estuvo en manos de los frailes misioneros, quienes en territorio americano las enriquecieron de elementos religiosos, pues con ellas no se trataba sólo de teatralizar una conquista militar, sino y sobre todo una supremacía religiosa.

Tal vez el ejemplo más conocido de este período colonial, y seguramente el más antiguo, es el libreto de la Danza de la Conquista conocido como Códice Gracida y escrito, al parecer, por frailes dominicos en el siglo XVIII. Este libreto, que se refiere al caso de Cuilapan, ejemplifica las principales características de las variantes coloniales, cuyo eje conductor es "conquistar para convertir" y cuya narrativa es decididamente prohispanista. En ella, todo lo que concierne a los españoles está orientado hacia este "noble propósito", la conversión. Consecuentemente, todos los episodios deben ser leídos bajo esta perspectiva. Cortés es aquí presentado como un militar al servicio de una verdad religiosa (la misma que profesaban los frailes organizadores de estas representaciones). Su plan es lineal; su acción, determinada, sin tropiezos y sin derrotas. Sin embargo, antes de emprender la guerra en contra de los mexicanos, intenta persuadir a su contrincante, Moctezuma, con amabilidad y argumentos convincentes. En este intento es ayudado por la Malinche, quien traiciona a su esposo



Moctezuma para hacer posible la conversión del pueblo mexicano. El intento fracasa, Moctezuma no quiere convertirse. Así, frente a la obstinación del jefe mexicano, a Cortés sólo le queda la opción militar. La guerra que sigue es breve. Moctezuma se rinde; pide perdón a Cortés, pero éste lo envía a prisión para que el castigo sirva de ejemplo.

Lo llamativo de estas variantes es que los españoles son presentados sin defectos y con virtudes. Su superioridad es, en realidad, la superioridad del Dios verdadero sobre los falsos dioses de los mexicanos. Se entiende que el propósito de esta versión fue mostrar, de manera edificante, cómo llegaron los mexicanos a ser católicos. El tema de la conquista territorial es de poco peso y supeditado al propósito religioso.

En otra variante, siempre de Cuilapan, de la primera mitad del siglo XIX (McAfee, 1952), los "ajustes históricos" son aún más sorpresivos. Cortés alaba las virtudes del cristianismo e invita a Moctezuma a convertirse. Ambos jefes intercambian palabras de paz y amor. Moctezuma acepta "con todo su corazón" el agua del bautizo. Viene una música solemne para celebrar este acto de entendimiento y armonía. Cuando Cuauhtémoc, el otro jefe mexicano, hace su aparición en el escenario para instar a los suyos a combatir a los españoles, Moctezuma y Cortés le contestan con palabras de paz, invitándolo a convertirse, pero Cuauhtémoc les declara la guerra. En la pelea que sigue, Cortés invoca el apóstol Santiago, los ángeles y a la Virgen María para que intervengan en la batalla para derrotar a Cuauhtémoc, quien además de morir va al infierno. La danza termina con Moctezuma que se alegra por la victoria de la santa fe.

* * *

Sucede a veces que la historia da vuelta y las danzas también. Una vez lograda la independencia en 1821, hecho que se consolidó con el fin de la intervención francesa en 1867, lo que se impuso en el país fue una reescritura de la historia en clave nacionalista. Las representaciones dancístico-teatrales de la Conquista de México sufrieron la misma suerte y, a finales de ese siglo y principios del XX, los libretos de danza pasaron de las manos de los frailes a las manos de educadores laicos, quienes hicieron sus propios ajustes a los textos. Fue durante este periodo que las variantes coloniales sufrieron una modificación importante de acuerdo con los nuevos propósitos. En el imaginario popular, la concepción de la conquista

comenzó a reformularse como el resultado de una lucha entre los pueblos autóctonos e invasores españoles. Paralelamente, el pasado prehispánico comenzó a ser valorado en la educación pública con fines nacionalistas.[1]

El eje conductor de las variantes correspondientes a este segundo periodo fue "conquistar *versus* resistir", razón por la cual se minimizó el conflicto teológico y se magnificó el enfrentamiento militar. Sobre un esquema básico propio de las danzas de Moros y Cristianos, más ricas en combates y desafíos que las versiones coloniales de la Conquista de México, se superpuso –hasta la fecha– una reafirmación a ultranza de la valentía, del heroísmo y de la no rendición de los mexicanos.

En este tipo de variantes, los personajes se caracterizan de acuerdo con nuevos fines: Cortés se convierte en malo y Moctezuma en bueno; o bien, Cortés y Moctezuma en malos y Cuauhtémoc en héroe patrio que sacrifica su vida para defender a su pueblo y su tierra. Aparece por vez primera el tema de la codicia de Cortés –su interés por el oro de Moctezuma– y, en ciertos casos, su conducta es engañosa y cobarde. Dentro del código del enfrentamiento militar los éxitos de los mexicanos se multiplican y el resultado final de la confrontación se reacomoda en clave proindigenista. Visto retrospectivamente, me parece que hubo tres formas de resolver la confrontación en favor del bando mexicano. La primera, más llamativa, fue atribuir la victoria a los mexicanos, como si la historia de la Conquista hubiera terminado con el episodio de la Noche Triste, único logro militar de los nativos sobre los extranjeros –la variante de Cuilapan registrada por Loubat a principio del siglo XX– (Loubat, 1902). La segunda, más común, es cargar en las figuras de ciertos "traidores", principalmente la Malinche, la responsabilidad de la victoria española, dejando a los demás mexicanos el mérito y el honor de la resistencia –la variante de la Costa Chica, por ejemplo–. La tercera manera –que corresponde a una tendencia actual de la oaxaqueña danza de la Pluma– es debilitar la presencia y las actuaciones del bando español hasta desaparecerlo literalmente del

[1] Al respecto son importantes los escritos de Carmen Val sobre "las vidas póstumas de Moctezuma II" (1985) y sobre la memoria indígena de la historia (1991); a su vez, retoma a Rico González, Vázquez de Knauth y García Quintana (los tres mencionados en Bonfiglioli, 2004) sobre educación pública y sobre el rescate de los héroes patrios en el período postindipendentista.



escenario, y en contraparte agigantar, por la vía de la "gracia estética", la actuación del bando mexicano.[2]

Es lícito preguntarse si en el fondo de estas representaciones de la Conquista de México, que se empecinan en mostrar una victoria imaginaria de los nativos y otras "deformaciones" de los hechos históricos, opera una *pensée sauvage* sumamente ingenua que busca ocultar lo inocultable. En realidad, lo que es ingenuo no es la visión indígena de la historia, sino pensar que esa historia sea el objeto de una "re-presentación". Lo que se puede afirmar a partir de nuestros ejemplos, y parafraseando a Turner (1981: 10-11) y al primer Lévi-Strauss,[3] es que la Conquista de México fungió desde un principio como un referente flotante para inspirar, en la mayoría de los casos, la armazón discursiva de los procesos rituales, pero también para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición. Siguiendo esta perspectiva, las correspondencias entre el supuesto hecho histórico y su escenificación pueden llegar a ser intrascendentes. Es como si la memoria indígena, más que estar enfocada en describir e interpretar los acontecimientos, estuviera preocupada por evidenciar otras cuestiones, más de tipo afectivo que de tipo descriptivo: el sentimiento de resistencia, de permanencia, por ejemplo, aspecto de suma importancia en las variantes de la Danza de la Pluma del siglo XX. A fin de cuentas, si de historia se trata, no hay que olvidar que esos españoles victoriosos del siglo XVI fueron derrotados 300 años después, en la guerra de independencia; y que otro ejército extranjero, esta vez francés, también fue derrotado después de otros 50 años, en el periodo conocido como intervención francesa, por el primer y único presidente mexicano con ascendencia indígena. Me refiero a Benito Juárez, zapoteco y oaxaqueño, como los indígenas que, en otros tiempos y con otros modos, suprimieron al español de sus propias representaciones.

* * *

Después de este breve y a la vez denso *excursus* de historia estructural, quisiera referirme ahora a la historia local de la variante de la Danza de la Conquista de México que se baila en Tlacoachistlahuaca. Fue emocionante

[2] Véase, por ejemplo el caso de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca, documentado por Rosario García 1985 y publicado en 1995.

[3] El de la "Introducción" a la obra de Marcel Mauss, *Sociología y Antropología* (1950).



para mí involucrar a la familia Ignacio, particularmente a los hermanos Pedro (†), Andrés (†) y Nico, nativos del lugar, en mis indagaciones sobre la danza. Los dos primeros (QPD) en ese tiempo eran coheteros de profesión, y el tercero, Nico, gente de campo. Pero lo más importante es que los tres eran, "hombres de gusto"[4] de la danza de la Conquista y de otras que se organizan en el pueblo o que se piden a los pueblos vecinos. Pedro, el mayor, fue una persona que pasó por todos los cargos, un gran organizador. Fue integrante del grupo de tatamandones del pueblo por muchos años.[5] Con él tuve muchas pláticas durante mis seis o siete estancias en Tlacoachistlahuaca. Con Andrés y Nico también. Andrés fue danzante y en la época era también maestro de la Danza de la Conquista; con él tuve pláticas sobre esta danza, sobre el oficio de maestro, sobre la danza como promesa. De Nico –exdanzante, mascarero– recuerdo su afición para la Danza de los Tlaminques. Cuando hablaba de esta danza se le iluminaban los ojos. En una de mis estancias –recuerdo que era un carnaval– invitó al tigre de Cozoyoapan a que participara en la fiesta. Grande suceso que rememoramos en una entrevista que le hice a los hermanos Ignacio.[6] Con los tres hermanos tuve una relación bonita, afectivamente intensa. Estoy profundamente agradecido con ellos por el "gusto" que me trasmitieron. Pero de los tres, la relación más intensa la tuve con Pedro. No recuerdo la razón por la que me llevaron con él la primera vez. Pero comencé a frecuentarlo porque estaba encantado de platicar sobre "tradiciones", y yo más que él. En un cierto periodo al menos nos veíamos casi todos los días. No siempre entendía las cosas a la primera. Yo venía de la Sierra Tarahumara, tierra de silencios. Y aquí, no; las platicas *salían de a montones*.

La historia que contaré en seguida la saqué de mis pláticas con don Pedro Ignacio. Salió publicada en mi libro *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca* (2004). Pero creo que vale la pena citarla nuevamente.

[4] Claramente no eran los únicos señores de gusto de Tlacoachistlahuaca, pero su gusto pesaba a la hora de hablar de cosas de fiesta y danza.

[5] Con la "expropiación" de los cargos civiles por parte del estado, los nativos del lugar, de lengua amuzga, a través de sus tatamandones y de ayudantes más jóvenes, terminaron por ocuparse principalmente de la organización de la fiesta. Todo lo inherente a la tradición religiosa está en sus manos. Pedro era uno de ellos.

[6] Un video de esa entrevista filmada por el antropólogo visual Pacho Lane está disponible en la versión html de este artículo.

* * *

"Anteriormente –dice don Pedro Ignacio Feliciano (†), anciano indígena de Tlacoachistlahuaca, persona curiosa y apasionada– en Tlacoachistlahuaca sólo se bailaban los Doce Pares", pero en otros poblados cercanos, como Acatepec, Ometepec o Xochistlahuaca la Danza de la Conquista tenía arraigo. De repente a una persona "de gusto" se le ocurre hacer algo nuevo. Así pasó con Amancio Reyes en 1949, el mayordomo que invitó por vez primera a un maestro de Acatepec para que montara la danza en Tlacoachistlahuaca. Don Pedro me aclara que en los años cuarenta, entre los fieles de Acatepec y los de Tlacoachistlahuaca existía un intercambio de "promesas": durante las respectivas fiestas patronales unos y otros fieles se devolvían las visitas con propósitos religiosos.

> En ese tiempo –dice don Pedro– sí iba mucho la música de aquí y aquéllos también venían. Pero ya a lo último nosotros pensamos a invitar la danza de allá. Antes ellos venían nomás a su promesa, pero después querían que uno invitara… [esto es, que les pagaran los gastos] El maestro me decía: mira don Pedro yo voy a enseñar la danza y no voy a cobrar ni un cinco, yo voy a hacer eso por promesa a la Virgen. El único [que] queremos [es] que ustedes vengan el día que se va a hacer ensayo. Pero ellos lo que querían es que nosotros lleváramos la bebida porque como sabían que aquí hay fábrica [de aguardiente] y que lleváramos la cena cuando terminaba la batalla.

Al cabo de un tiempo, los tlacoacheños quisieron tener su propia danza:

> Nosotros tuvimos que ir pero a lo último le dije yo [a los principales de Tlacoachistlahuaca]: oye, qué andamos buscando los gastos, qué andamos haciendo allá, mejor vamos a poner la danza aquí. Ese maestro vino dos veces. Los mayordomos pagaron para que viniera a enseñar la danza aquí.

Don Pedro aclara también que la danza de Acatepec continuó visitando Tlacoachistlahuaca incluso cuando la gente del poblado había ya instaurado su propia representación de la Conquista. De esta manera habían dos grupos de la Conquista que actuaban simultáneamente a pocos metros unos de otros y bajo la supervisión del maestro de Acatepec.

No obstante, a los pocos años de haberse introducido la danza en Tlacoachistlahuaca, la costumbre de las visitas se interrumpió. Al respecto, Gildardo Díaz, maestro de danza en este último pueblo, nos brinda otra interpretación:

> Mire, yo le voy a decir la pura neta. Aquí la gente es muy de gusto, aquí la gente son elegantes, les gusta vestirse bien y los de Acatepec ya no quisieron venir porque ellos vestían muy pencos; con decirle que a veces, como ellos venían en el camino, que traían su ropa en su bolsa y que ahí en el camino se vestían y no le ponían mucho brillo. Y [en comparación con ellos] la danza de aquí siempre salía adelante [mejor]. Y ellos vieron el lujo y desde luego aquí, no es por decir, pero la gente está un poquito más civilizada. Tocó [además] de que [aquí] bailó pura raza buena, puros mestizos, todos se expresaban bien y entre ellos –los danzantes de Acatepec– habían personas que fallaban en las relaciones, en cuanto a vestuario, en cuanto al habla, pues ahí también dependió de que ya no… por miedo de que se burlen de uno. Eso fue uno de los puntos más principales [por] que los de Acatepec ya no vinieron. Y los de Tlacoachistlahuaca al no venir ellos ya no fueron allá. Ese fue el motivo, no fue otra cosa y mucho[s] de ellos lo manifestaron.

Después de haber entendido cómo se había introducido la danza en Tlacoachistlahuaca, intenté reconstruir con don Pedro las vicisitudes de ésta en una región más grande, y pronto me di cuenta de que todos los caminos conducían a Acatepec, el pueblo que todos señalaban como lugar del comienzo. Tampoco me quedaba claro quién había sido el maestro que había enseñado la danza por primera vez allí en Tlacoachistlahuaca. Arnulfo, Rodolfo... don Pedro no lograba acordarse bien. Lo que sí tenía nítido en su mente era el lugar de procedencia, Acatepec, e incluso el nombre de la persona que en aquella época fue maestro de todos los maestros, esto es, el iniciador de la danza en el mismo Acatepec. Casimiro se llamaba el señor. También había conocido en una ocasión al hermano de quien introdujo la danza en Tlacoachistlahuaca, *"un tal Bartolo no-sé-qué"*, quien, según él, aún vivía allá, en aquel pueblo. Al saber eso le solicité a don Pedro: *"¿usted no me acompañaría a buscar a ese señor?"* Al día siguiente estábamos en Acatepec, poblado nahua-mestizo, a 20 minutos de taxi de Ometepec.



Acatepec, 1995

Llegamos luego a la casa de Bartolo de la Cruz, persona con trato cálido, amable hasta en la mirada. Rápidamente llegaron a rememorar lo que los había unido medio siglo antes. Noté en los ojos de ambos cómo esos recuerdos fluían "en la marcha" y con velada nostalgia:

> En aquel tiempo sí estábamos más nuevos. Cuando se llevó la danza en Tlacoachistlahuaca –dijo Bartolo–, ¡híjole!, la querrían de corazón… Y a la gente le gustaba que se fueron allá a Tlacoachistlahuaca el 8 de diciembre... Y luego vinieron más a pedir la danza...

Don Pedro asintió dando a entender que estaba entre los tlacoacheños que iban hasta Acatepec para solicitar la presencia de la danza.

> El que dio principio a la Danza de la Conquista en Acatepec fue Casimiro Jiménez. Ese señor no fue de aquí. Vino de por allá, de aquel lado de aquel cerro, de Guadalupe, de Huixtepec. Cuando ese señor dio principio a esa danza, aquí no la conocíamos en la región. Aquí se comenzó la Danza de la Conquista por ese señor de allá. Y ahora sí, de allí para allá dicen que un señor de Ometepec tenía la historia completa. Efrén Sandoval se llamaba ese señor, que también ya es finado. Y ése le acabó de ampliar la historia de la Conquista... ese señor le dio las relaciones que le hacían falta a aquel finado Casimiro. Casimiro fue maestro de mi hermano Adolfo. Él comenzó a bailar chiquillo, primero de Negrito, con la cartilla más sencilla. Ahí comenzó, y bailando y bailando ya iba cambiando cartilla y cambiando cartilla hasta que llegó a ser el general Cortés. Y allí, pues, agarró la onda. Él fue el que nos lo enseñó a todos. Aquí, en Azoyú, San Luis Acatlán, Cuajinicuilapa, él anduvo mucho. Anduvo trabajando con el finado Fidel Ruiz... Un día, casi que en frente de todos, Casimiro y Adolfo hicieron una conformidad con este Fidel, se pusieron de acuerdo para trabajar parejo. Luego, mi hermano Adolfo le pasó la historia a mi hermano Chico [Francisco de la Cruz]. Y ya después de eso me tocó a mí. Yo veía que también ya… [es decir, que por viejo Adolfo ya no podía enseñar más]. Hermano ya, le decía yo, pásame la historia o véndamela, a ver si podemos chambear nosotros ¿Y qué, de veras?, dijo. Sí, dije yo. Cuando téngamos algún trabajo te vamos a pasar algo para que comas. Órale pues, y me da todas las relaciones. Las saqué en limpio, como yo puedo hacer [escribir], saqué todo. Que luego me sale un

> trabajito y yo le regalé 25 000 a mi hermano; luego mi sobrino que comenzó a trabajar conmigo, le regaló 50 000 y ya quedó contento. Y otra vez que haya otra movida te damos más y así fue que me hizo responsable de todo. Así yo tengo ahí todas las relaciones y aumento de relaciones que me las dió un maestro de Ometepec que se llamaba Pedro Rodríguez…

Bartolo dice que no conoce la fecha de los comienzos, pero gracias a un cruce de acontecimientos es posible tantear, con buena aproximación, que la introducción de la danza en Acatepec puede haber ocurrido entre 1910 y 1915. De ahí la danza se transfiere, con alguna modificación, a la vecina ciudad de Ometepec, por obra de Efrén Sandoval, y al poblado predominantemente amuzgo de Xochistlahuaca por manos del maestro Victoriano López. Según Agadeo Polanco, difunto maestro de la danza en Xochistlahuaca:

> Victoriano la modificó bastante, por lo menos en el vestuario y también los sones y la parte de la traición de Moctezuma y otras cosas más. Primero se vestían los mexicanos como los españoles, todos con la misma casaca. Con casaca y sombrero, de diferentes colores. Se distinguían por el sombrero. Porque los mexicanos todos con coronita y los españoles con sombrero. Ya ese señor Victoriano yo creo que vio en un libro.

Cuando la danza y el maestro de Acatepec dejaron de ir de visita a Tlacoachistlahuaca –en 1951–, el maestro de danza de Xochistlahuaca, Victoriano López (amuzgo), fue invitado para que enseñara a los tlacoacheños a bailar la danza. Y en 1954, Tlacoachistlahuaca tuvo su propio maestro de danza: Gildardo Díaz.

Don Lalo logró ser dueño de un índice de relaciones (cuaderno de la danza) cuando tenía sólo trece años de edad; a los quince, enseñó la danza por primera vez en el poblado amuzgo de Huehuetónoc. Al respecto, nos dice:

> Yo fui que difundí todo aquí arriba. Al principio, pus, fue a Huehuetónoc; el segundo año me tocó aquí [estamos hablando de 1954, cuando don Lalo tenía 16 años]. Ese año que comencé aquí iba a venir Adolfo de la Cruz –el maestro de Acatepec que inició la danza en Tlacoachistlahuaca– y quién sabe por qué, pero falló; la gente ya estaba reunida y el mayordomo ya con



> gastos; entonces dijeron: ya vimos que Lalo ya puede; por lo menos, si hay alguna falla, ya es muy pequeña, ya vamos a tratar de que él enseñe aquí ya, porque vimos que la danza de Huehuetónoc salió muy bien, entonces hay que darle preferencia a él. Entonces me buscaron a mí y ahí sí salió la danza bien, y ya, con que me quedé y cada año y cada año yo enseñaba…

Fue gracias a Gildardo Díaz, Andrés Feliciano –otro maestro de la danza en Tlacoachistlahuaca–, Filiberto Carmelo de Jesús, Victoriano Agustín y Agadeo Polanco, maestros de Xochistlahuaca, que la danza anduvo difundiéndose en los pequeños poblados de la región de la Montaña. Todos estos maestros asumieron el mismo papel que Casimiro Jiménez, los hermanos de la Cruz y otros más desempeñaron en la planicie costachiqueña. Todos ellos, junto con otros maestros que los han sustituido en la actualidad así como otra gente "de gusto", han sido los protagonistas de esta difusión.

* * *

Hoy en día la danza se encuentra sólidamente arraigada en decenas de poblados mestizos, amuzgos y mixtecos de la costa y de la sierra, fruto de un milagroso connubio entre "el gusto, la promesa y la necesidad". Ser maestro de danza en esos tiempos y en esa región, ha sido indudablemente una manera de "ganar un dinerito", pero también de ofrecerle trabajo al Santo Patrono para que el pueblo luzca el día de su fiesta. En ello han contribuido desde un principio todos los danzantes, los músicos, los mayordomos, los tatamandones indígenas y demás colaboradores, cada quien costeando los gastos o metiendo trabajo a su manera. A todo esto hay que agregar que en este tiempo en que todo se difunde a través de las redes sociales, la danza no podía escapar a esta dinámica. Con solo teclear las palabras "Danza de la Conquista de México" en el buscador de nuestro teléfono, la cantidad de imágenes, videos e informaciones a nuestra disposición se vuelve absolutamente impensable, sobre todo imaginándonos melancólicamente, sentados en la mesa con don Pedro y don Bartolo en la casa de éste, evocando y reconstruyendo de a poquito cuando todo comenzó. Sentado frente a mi computadora puedo saltar en unos pocos *clicks* de Ometepec a Igualapa, a Cochoapa, Xochistlahuaca, Cozoyoapan, Tlacoachistlahuaca, San Pedro Amuzgo y otros lugares más. Pero la facili-

dad y la velocidad de este tipo de evocaciones —su hiperdisponibilidad— tienen un precio: me parece que el más importante es el aplanamiento de la temporalidad-territorialidad; la pérdida de esa intensidad histórica que las narrativas presentadas anteriormente se propusieron recrear: la narrativa de la conversión, de la resistencia, de la permanencia. El gusto como motor del arraigo y de la difusión. Las fotos que presento a continuación están embebidas de esta intensidad vivencial. Ojalá y se puedan mirar bajo esta perspectiva.

Bibliografía

Bonfiglioli, Carlo (2004). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza.* México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Foster, George, M. (1962). *Cultura y conquista. La herencia española de América.* Xalapa: Universidad Veracruzana.

García, Rosario (1995). *Danza de la Pluma o de la Conquista en Zaachila, Oaxaca* [tesis de maestría]. México: Escuela Nacional de Danza Folklórica / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coord.) (1996). *Las danzas de conquista I. México contemporáneo.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica.

Loubat, Joseph-Florimond duque de (1902). "Letra de la Danza de la Pluma de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México". *Congrès International des Américanistes*, núm. 1, pp. 221-261.

McAfee, Byron (1952). "Danza de la Gran Conquista". *Tlalocan. A Journal of Source Materials on the Native Cultures of Mexico*, vol. 3, núm. 3, pp. 246-273. https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1952.373

Ricard, Robert (1932). "Contribution a l'étude des fêtes de Moros y Cristianos au Mexique". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 24, núm. 1, pp. 51-84. https://doi.org/10.3406/jsa.1932.1844

Turner, Victor (1981) [1976]. "Prólogo", en Ronald L. Grimes, *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo Mexico.* México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-11.



Val Julián, Carmen (1985). *Vies posthumes de Moctezuma II* [tesis de doctorado]. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
Val Julián, Carmen (1991). "Danses de la Conquête: une mémoire indienne de l'histoire?", en Alain Breton, Jean-Pierre Berthe y Sylvie Lecoin (ed.), *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala réunies à la mémoire de Nicole Percheron.* Tolosa: Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines / Presses Universitaires du Mirail, pp. 253-266.
Warman, Arturo (1968). *La Danza de Moros y Cristianos. Un estudio de aculturación* [tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas]. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Carlo Bonfiglioli realizó sus estudios de grado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1993) y de maestría (1995) y doctorado en la Universidad Autónoma Metropolitana (1998). Es autor de dos libros individuales –*Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara*, 1995 y *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca*, 2004–, coordinador de seis libros colectivos –*Las danzas de conquista en el México contemporáneo* (1996); *Las vías del Noroeste*, vol. 1 (2008), vol. 2 (2008), vol. 3 (2011); *Reflexividad y alteridad. Estudios de caso en México y Brasil*, vol. 1 (2019) y vol. 2 (en proceso)– y autor de más de 50 artículos científicos. Ha impartido varios cursos y dirigido tesis en el Posgrado de Antropología y de Estudios Mesoamericanos de la UNAM. Ha coordinado dos proyectos interinstitucionales e interdisciplinarios: el primero sobre una perspectiva sistémica del Noroeste de México y el segundo sobre ontologías indígenas americanas. Su campo de indagación actual apunta a una "teoría rarámuri del chamanismo". En dos ocasiones recibió el Premio Bernardino Sahagún (1994 y 1999).



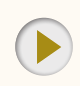
ENTREVISTAS

ENTRE REGIONES: CONVERSACIÓN CON PEDRO TOMÉ Y ANDRÉS FÁBREGAS

BETWEEN REGIONS: CONVERSATION WITH PEDRO TOMÉ AND ANDRÉS FÁBREGAS

Entrevista con Pedro Tomé* y Andrés Fábregas Puig*,
realizada por Rafael Omar Mojica González**

Enlace de la entrevista:
https://bit.ly/EntreRegionesEntrevista



Dos destacados estudiosos de las regiones como son Andrés Fábregas y Pedro Tomé, dialogaron sobre cómo llegaron al estudio de las regiones y cómo colaboraron para trabajar juntos en el estudio de algunas. Ambos comenzaron estudiando comunidades: Andrés en los años sesenta y Pedro en los ochenta. Sin embargo, por "imposición de la realidad", como señala Pedro, pasaron al estudio de las regiones. Observaron cómo las comunidades tenían relaciones comerciales, de parentesco, festivas y simbólicas más allá de sí mismas. Así, se enfocaron en la red de relaciones que se forma independientemente de las divisiones administrativas.

Pedro Tomé ha estudiado regiones en el valle del Corneja, en el alto valle del Alberche y en la sierra de Gredos, en la provincia de Ávila, España. Asimismo, ha escrito sobre los Altos de Jalisco y la Gran Chichimeca en México. Otro tema de su interés ha sido la relación entre naturaleza y cultura, con su consecuente reflexión desde una antropología ecológica

* Instituto de Lenguas, Literatura y Antropología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

** Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 323-326
Recepción: 4 de marzo de 2021 • Aceptación: 21 de junio de 2021
https://encartes.mx





y la ecología cultural. Parte de su trabajo lo ha desempeñado en su calidad de miembro del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. Es director de la revista de antropología *Disparidades*, un importante punto de difusión para la disciplina.

Andrés Fábregas ha destacado en su estudio de regiones en los estados de Jalisco, Morelos, Veracruz y Chiapas. A lo largo de su vida ha tenido la oportunidad de colaborar y aprender con destacadas personalidades de la antropología hecha en México, como Guillermo Bonfil, Ángel Palerm, Pedro Carrasco y Johanna Faulhaber. También ha sido sobresaliente su labor como gestor en la fundación de redes, colegios, revistas, instituciones, centros de investigación y programas de estudios del área de ciencias sociales, una labor poco reconocida en la evaluación que hacen las instituciones oficiales de las trayectorias académicas. Además de sus trabajos sobre las regiones, ha escrito acerca de temas de frontera, ecología cultural, la Gran Chichimeca y el futbol. En éste, es aficionado del Club Guadalajara. Actualmente se desempeña como investigador en el Ciesas Occidente.

Pedro Tomé y Andrés Fábregas, en los años noventa, convergieron en el estudio de los Altos de Jalisco en México y la sierra de Ávila en España. Les llamó la atención el paisaje en común entre ambas regiones, y ese paisaje, construido por la actividad humana, podría revelar procesos similares. De tal encuentro surgieron interesantes publicaciones.

Ambos son ejemplo de lo valioso de hacer investigación en equipo, una situación poco favorecida por la tendencia a hacer investigación de forma individual, pues las instituciones evalúan por lo común el desempeño personal. En el diálogo cuentan cómo son útiles las entrevistas en pareja, especialmente cuando uno de los dos es extranjero y puede hacer las preguntas incómodas: en su caso, sobre la rebelión Cristera en los Altos de Jalisco o la Guerra Civil española en la provincia de Ávila.

Después de terminadas las investigaciones, si es que se puede hablar de un término, quedan varias anécdotas del trabajo de campo; del total de hechos vividos, queda un cúmulo de historias para contar. Éstas, más allá de lo atractivas o interesantes que resulten, son reveladoras de los procesos históricos de los que los sujetos participan. Son evidencias puntuales de otros fenómenos. Por ejemplo, Pedro relató las diferencias habidas al entrevistar junto con Andrés a un sacerdote en los Altos de Jalisco y otro en un pueblo de la provincia de Ávila. Cómo y dónde sucedieron las con-

versaciones les señaló el papel de la Iglesia y su posición en la sociedad en ambas regiones.

Pedro y Andrés hablaron sobre las formas de interactuar al indagar en las regiones: tomar cervezas, jugar a las cartas, saber contar chistes y otras formas para acercarse a las personas bajo estudio para departir, jugar y reír con ellas, y al mismo tiempo permearse de su cultura y conocerlas. De esas interacciones surgen afectos y relaciones de amistad. Son convivencias al calor de un fogón en que cada investigador "debe aceptar cierta alteración de su visión del mundo", como señaló Andrés. Una interculturalidad de ida y vuelta.

Estos afectos parecen ocultarse por un temor de que la investigación pierda méritos porque no se es objetivo. Pedro señaló que investigar no está peleado con hacer amigos. Habló del "doble extrañamiento" que sucede al investigar, donde no solo se sorprende de lo que se ve sino de cómo el investigador observa. También apuntó las diferencias en los procesos de producción y los procesos de expresión.

Los entrevistados comenzaron en comunidades y pasaron a las regiones. A ellas han vuelto distintas veces, lo cual les ha permitido observarlas a la distancia y reflexionar sobre lo investigado con ojos nuevos. Vuelven a la región ya que, como señala Andrés, la formación de antropólogo no cesa hasta que se va de este mundo. Así, se lleva siempre lo experimentado en el campo. Hay una región vivida que acompaña al investigador permanentemente.

Rafael Omar Mojica González es doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social sede Occidente, maestro en Historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios) por la Universidad de Guanajuato y licenciado en Sociología por la Universidad de Guadalajara. Ha trabajado la región de los Altos de Jalisco desde distintos aspectos. Comenzó con temas de historia económica regional y demografía histórica, posteriormente agregó cuestiones de identidad étnica, interpretaciones sobre los orígenes de los habitantes y racismo.





Pedro Tomé ha estudiado regiones en el valle del Corneja, en el alto valle del Alberche y en la sierra de Gredos, en la provincia de Ávila, España. Asimismo, ha escrito sobre los Altos de Jalisco y la Gran Chichimeca en México. Otro tema de interés ha sido la relación naturaleza y cultura con su consecuente reflexión desde una antropología ecológica y la ecología cultural. Parte de su trabajo lo ha desempeñado en su calidad de miembro del Instituto de Lengua, Literatura y Antropología perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Es director de la revista de antropología *Disparidades*, importante foco de difusión para la disciplina.

Andrés Fábregas Puig es etnólogo con especialidad en etnohistoria y con el grado académico de maestro en Ciencias Antropológicas en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, doctor en Ciencias Antropológicas en el CIESAS-México. Es miembro fundador del Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa y del CIESAS-Sureste, y de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, además de contribuir en la reorganización del Instituto Chiapaneco de Cultura. Ha sido profesor de antropología en varios países de América Latina, en España y en universidades mexicanas. Ha publicado libros, ensayos, artículos, reseñas y textos de divulgación; es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.



DISCREPANCIAS

LA PANDEMIA. AÑO 2 EXPERIENCIAS DIFERENCIADAS, DILEMAS COMPARTIDOS Y REFLEXIONES MÚLTIPLES DESDE LA ANTROPOLOGÍA MÉDICA EN TORNO A LA COVID 19

PANDEMIC, YEAR 2. DIFFERENT EXPERIENCES, SHARED DILEMMAS AND MULTIPLE REFLECTIONS FROM MEDICAL ANTHROPOLOGY AROUND COVID 19

Debaten: Rosa María Osorio, Sahra Gibbon, Mark Nichter
Moderador: Paola Ma. Sesia*, Lina Rosa Berrio Palomo*

La pandemia que se generó por el virus SARS-cov-2 a partir de finales del año 2019 lleva ya un año y medio afectándonos a escala global en diversas oleadas. En la actualidad (8 de junio 2021) se han registrado aproximadamente 175 millones de casos confirmados, de los cuales casi 3.8 millones de personas han fallecido.[1]

México ha sido uno de los países fuertemente afectados; es el cuarto por número total de muertes registradas por esta causa (228,800), sólo detrás de EUA, Brasil e India. Los datos reflejan un importante subregistro, por lo que, en el caso de México, las mismas autoridades federales de salud han declarado, a partir de un estudio sobre mortalidad excesiva desde el principio de la pandemia, que las muertes asociadas con la COVID son 61% más de las oficialmente contabilizadas.[2]

[1] Véase: https://covid19.who.int/, consultado el 8 de junio de 2021.

[2] Véase: https://coronavirus.gob.mx/exceso-de-mortalidad-en-mexico/, consultado el 8 de junio de 2021.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropologia Social, Pacífico Sur.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 327-349
Recepción: 4 de junio de 2021 • Aceptación: 16 de agosto de 2021
https://encartes.mx



Desde principios del 2020 comenzó la competencia global por las vacunas. Hoy en día la Organización Mundial de la Salud reporta la aplicación de más de dos mil millones de dosis de vacunas en el mundo.[3] Estas cifras, al igual que las anteriores, no dan cuenta de las enormes disparidades entre países ni dentro de cada uno de ellos en cuanto a quiénes se han contagiado más, quiénes han enfrentado sobrecargas de mortalidad y quiénes están recibiendo las vacunas de manera prioritaria. En este último caso, ya hemos visto un proceso de acaparamiento de las vacunas disponibles por parte de los países más ricos. Sólo en los últimos dos meses se han dado procesos incipientes de distribución y oferta que empiezan a plantearse desde la perspectiva de la solidaridad internacional, mientras que apenas se vislumbra la posibilidad de discutir la posible eliminación de las restricciones a la producción y distribución a consecuencia de las patentes de las grandes farmacéuticas, un proceso al que éstas se oponen de manera férrea.

Ante este complejo panorama, abordamos en "Discrepancias" la problemática de la COVID-19 a partir de algunos de los grandes debates que esta pandemia ha planteado desde el principio. Hemos invitado a tres especialistas que desde la antropología médica pudieran reflexionar a partir de sus respectivas experiencias y conocimientos situados, aportando sus reflexiones de México, Gran Bretaña, Estados Unidos y la India, todos ellos países profundamente afectados por la pandemia aun si de manera muy diferentes entre sí, y cuyo manejo de ésta se ha orientado en direcciones distintas. Esto nos permite contrastar la diversidad de respuestas oficiales a la crisis sanitaria y económica.

El primer debate concierne a la relación entre desigualdad y COVID-19. Partimos de la idea misma de una *pandemia*, la cual evoca la imagen de un contagio que es universal y por definición nos puede afectar a todos. Sin embargo, la pandemia ha desenmascarado profundas desigualdades estructurales entre países y dentro de cada uno de ellos, donde el contagio y la muerte han afectado de manera desproporcionada aquellos conjuntos sociales que se encuentran en una situación de mucha mayor vulnerabilidad estructural por sus condiciones de vida, de trabajo, de salud y de acceso a servicios médicos.

---

[3] Véase: https://covid19.who.int/, consultado el 8 de junio de 2021.

El segundo debate se refiere a las vacunas y el surgir simultáneo de los nuevos nacionalismos –o la reedición de los viejos– en tiempos de COVID: se desarrollan diversas vacunas, se aprueban por los organismos de regulación sanitaria de cada país o conglomerado de países (Unión Europea), pero han sido escasas en cuanto a disponibilidad, sobre todo en los primeros meses del 2021. El acceso a ellas ha sido diferenciado entre países ricos y/o productores de vacunas y países pobres y/o no productores; además está el asunto de las patentes y los costos de las dosis de las vacunas producidas por las compañías farmacéuticas. Hemos sido testigos a escala global de una carrera nacionalista por la producción, distribución y compra de vacunas, por lo menos hasta abril de 2021.

Finalmente, no pudimos obviar el debate obligado entre políticas y medidas públicas de contención de la pandemia, en contraste con la enorme preocupación de ver nuestras economías nacionales colapsarse, incluyendo las interconexiones y los costos supranacionales, inevitables en un mundo globalizado. En este caso, nos interesó debatir la encrucijada entre salud pública y economía a partir de las experiencias y los posicionamientos respectivos de nuestros tres participantes.

Post scriptum: Desde junio de 2021, cuando lo textos se terminaron, se ha desatado en el ámbito global la nueva oleada de contagio por la variante Delta del sars-cov-2. Esta nueva variante presenta una altísima infectividad y está afectando a los grupos poblacionales (personas no vacunadas, adultos más jóvenes, adolescentes y jóvenes) de manera diferente de las olas anteriores, de acuerdo con la progresión muy diferenciada de las campañas de vacunación de cada país. Esta nueva oleada de contagios plantea interrogantes a partir de la constatación de que la pandemia está para quedarse un buen rato más, que la inmunidad de rebaño se está volviendo inalcanzable y que nuevas variantes seguirán apareciendo. La situación actual replantea la necesidad y urgencia de desarrollar campañas de vacunación generalizadas, acordadas e implementadas de manera equitativa a escala mundial y no sólo en los países del Norte global que han logrado un acceso privilegiado a las vacunas. Esta pandemia se transforma veloz y constantemente, obligándonos como científicos sociales comprometidos a continuar reflexionando acerca de sus consecuencias cambiantes y sus tremendos costos sociales, cuya distribución es cada vez más desigual. A los puntos de vista presentados a continuación por nuestros tres participantes se les imprime un nuevo sentido de premonición y urgencia.



La pandemia por COVID-19 lleva ya más de un año afectándonos en diversas oleadas. La idea misma de una pandemia evoca la imagen de un contagio (y la muerte que posiblemente lo acompañe) que es universal, es decir, que nos puede afectar a todos. Sin embargo, la pandemia ha desenmascarado profundas desigualdades estructurales entre países y, dentro de cada uno, entre distintos conjuntos sociales. Desde su perspectiva y su experiencia en su propio país o en otro(s) donde ha trabajado, ¿cuáles son sus reflexiones acerca de este dilema entre lo universal y lo específico, entre una vulnerabilidad compartida como humanidad y una vulnerabilidad diferenciada con costos agregados para ciertos grupos sociales?

Rosa María Osorio

Los efectos de la pandemia han evidenciado de manera contundente que los procesos de salud/enfermedad/atención y prevención constituyen "un espía de las contradicciones del sistema", como afirma G. Berlinguer (1975), visibilizando, potenciando y/o agudizando los intereses, desigualdades, conflictos e injusticias subyacentes en cualquier sociedad.

En el caso de México, un estudio recientemente publicado por la UNAM sobre el *Impacto de los determinantes sociales de la COVID-19 en México* (Ponciano-Rodríguez y Cortés-Meda, 2021) detectó afectaciones diferenciadas según la edad, el sexo, el estado civil, la etnicidad o la situación socioeconómica, por una exposición diferencial al riesgo de contagio. Por ejemplo, según sexo ocurre una incidencia similar entre hombres y mujeres, pero en términos de mortalidad se mueren dos hombres por cada mujer; los grupos de edad con mayor incidencia se ubican entre los 30 y los 34 años, pero con mayor mortalidad entre 60 y 69 años; las personas con comorbilidades como hipertensión, diabetes y obesidad tienen un riesgo mayor de morir y se ha mostrado que estas tres enfermedades tienen una asociación mayor en estratos socieconómicos bajos; casi la mitad de las muertes por COVID-19 se ubicaron en los sectores con una baja escolaridad (primaria completa); pero quizá lo que más evidencia estas desigualdades es la adscripción laboral/socioeconómica de las personas que murieron. Según este informe, 94% de las muertes corresponderían a trabajadores manuales, operativos, amas de casa y jubilados. Esto indica que son los sectores con mayor vulnerabilidad desde varios ángulos, que por sus condiciones de vida no pudieron llevar a cabo un confinamiento

protectivo y tuvieron que salir a trabajar; quienes habitaban en condiciones precarias, viviendas con mala ventilación y hacinamiento, donde simplemente era imposible llevar a cabo prácticas de "sana distancia", higiene u otras medidas preventivas; trabajadores de sectores esenciales a la economía nacional –centros de abasto, transporte público, servicios de limpia, vendedores ambulantes, obreros de la construcción y otras ramas industriales–, que debieron continuar trabajando para la subsistencia familiar, sectores sociales que ahora y siempre han estado expuestos a un riesgo mayor de enfermar y morir, ellos y sus familias. Otro de los aspectos que más evidencian la desigualdad social es el acceso oportuno y efectivo a los servicios de salud, marcando una gran diferencia entre poblaciones urbanas y zonas rurales, población indígena o urbana en barrios marginales. Únicamente la cuarta parte de la población contagiada tuvo acceso a los servicios hospitalarios, mientras que el resto se quedó en su casa o quizá fue atendido en algún consultorio de farmacia o por un médico privado, de lo cual no hay registro. Aun en aquellos casos en los que se logró acceder a un servicio hospitalario, fueron mínimas las oportunidades de que un enfermo grave accediera a terapia intensiva (4% en el IMSS y 20% a escala nacional) o a un ventilador.

Sahra Gibbon

Ya es una obviedad decir que la pandemia de COVID-19 ha dejado al descubierto las desigualdades a escala mundial y local, pero es una obviedad que ha sido una característica continua y llamativa de la pandemia en el Reino Unido. Los mensajes del gobierno británico en marzo de 2020 de que "estamos todos juntos en esto" formaban parte de un énfasis en la necesidad de actuar colectivamente. El primer ministro Boris Johnson dijo al principio de la pandemia que "la sociedad existe", contradiciendo directamente el individualismo de gobiernos conservadores anteriores. Sin embargo, lo que se ha desarrollado y ha seguido revelándose a lo largo de la primera y la segunda oleada de la pandemia en el Reino Unido es que "no estamos todos en esto juntos", que el virus discrimina y que algunos no sólo se ven más directamente afectados por el propio virus, sino también por los esfuerzos para mitigar sus efectos. La COVID-19 en el Reino Unido ha proporcionado una de las ilustraciones más poderosas de los efectos sindémicos de las epidemias (Singer *et al.*, 2017), de cómo las desigualdades sociales existentes y los factores políticos y sociales impactan



en las condiciones de salud resultantes. Como señala Emily Mendenhall (2020), el contexto es lo que importa a la hora de considerar la propagación global y desigual, y las consecuencias de la pandemia de COVID-19.

En el Reino Unido los datos salieron a la luz en marzo de 2020 a través de relatos anecdóticos de tasas más altas de COVID-19 y de muertes entre las comunidades de minorías étnicas, primero entre los profesionales de la salud, luego entre los conserjes, personal de limpieza y posteriormente otros trabajadores claves. A medida que los datos empezaron a recogerse de forma más sistemática, resultó cada vez más evidente que aquellos que no podían trabajar desde casa y habitaban en viviendas sobrepobladas en zonas urbanas desfavorecidas estaban más expuestos y eran estructuralmente más vulnerables al virus. El Reino Unido ha experimentado una de las peores tasas de mortalidad de Europa, ya que no sólo la edad, la discapacidad, el género y la ubicación regional determinan los contornos variables de la pandemia, sino que también las comunidades negras, asiáticas y de otras minorías étnicas se han visto afectadas de forma significativamente desproporcionada. Aunque las conclusiones del reciente *Informe Sewell sobre disparidades raciales y étnicas*,[4] encargado por el gobierno británico, destacan el papel de algunas de estas vulnerabilidades estructurales (por ejemplo empleo, ingresos, ubicación y vivienda) en las disparidades sanitarias de la COVID-19, lo que sigue sin abordarse es cómo las formas históricamente arraigadas y actuales de "racismo estructural" han dado forma a las desigualdades de la pandemia en el Reino Unido. Como yo misma y mis colegas hemos argumentado en otro lugar, existe una biopolítica de la COVID-19 en el Reino Unido que no se ha examinado lo suficiente como para considerar cómo los procesos históricos, incluyendo el colonialismo y las formas de nacionalismo nostálgico, han dado y siguen dando forma a las desigualdades que todavía se están produciendo en el Reino Unido (Gamlin *et al.*, 2021).

El trabajo de los antropólogos médicos ha demostrado desde hace tiempo cómo el "*leitmotiv* de las desigualdades" es una característica central y constante de las epidemias de enfermedades infecciosas (Farmer, 1996). No está claro hasta qué punto el desenmascaramiento de esas des-

[4] Véase: https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/974507/20210331_-_CRED_Report_-_FINAL_-_Web_Accessible.pdf, consultado el 13 de agosto de 2021.

igualdades en la pandemia de covid-19 en el Reino Unido precipitará las intervenciones necesarias para abordar los determinantes estructurales y sociales de la salud o las "causas de las causas". En este momento, el fracaso constante del actual gobierno del Reino Unido a la hora de abordar y aminorar las diferencias sociales y de salud no augura nada bueno.

Mark Nichter

La tensión entre los derechos de soberanía y las responsabilidades globales no sólo se refiere a cuestiones relacionadas con la adquisición, el suministro y la distribución de recursos, el cierre de fronteras y otros aspectos similares, sino también a los valores culturales. Un ejemplo adecuado es la percepción de que las mejores prácticas para el control de la pandemia en los países de ingresos bajos y medios y en países como Estados Unidos deben ser diferentes. Se argumenta que los ciudadanos estadounidenses valoran su libertad hasta el punto de que las cuarentenas, los cierres y otras estrategias de mitigación impuestas por el Estado serán resistidas políticamente, incluso si están basadas en evidencias científicas. Esto lo vimos durante la pandemia de H1N1 de 2009. Los Estados Unidos no siguieron las estrategias con base en la evidencia ciéntifica emitidas por el cdc (Center for Disease Control and Prevention)[5] que en otros países se promovieron decididamente. Esas directrices no se consideraron aptas para los estadounidenses, aunque sí para naciones acostumbradas a lo que se percibe como "gobiernos más autoritarios".

La covid-19 nos presenta un escenario pandémico muy opuesto a una catástrofe que fomenta la solidaridad mundial. La *débâcle* que presenciamos en la actualidad es el resultado de un "todos contra todos" global. Cada país se ha visto abandonado a su suerte para formular la política de mitigación y competir por los escasos recursos esenciales, ya sean máscaras, ventiladores, tanques de oxígeno, medicamentos o vacunas. El control de cualquier pandemia exige las cuatro Cs: cooperación internacional (intercambio de información y transparencia), colaboración (adopción de estrategias comunes de mitigación basadas en la evidencia científica), coordinación (aplicación de protocolos centralizados y descentralizados para la mitigación de la enfermedad y la recopilación de datos) y compasión (reconocimiento de los derechos humanos y una responsabilidad global para la distribución de re-

[5] Centro de Prevención y Control de Enfermedades de Estados Unidos.



cursos vitales dentro y fuera de las fronteras). En lugar de las cuatro Cs, bajo la presidencia de Donald Trump hemos visto políticas de "America First" (Estados Unidos primero) impulsadas en gran medida por un nacionalismo populista de derecha y las políticas de culto a la identidad que fomentan la polarización y el aislamiento. Lo que vimos fue a un gobernante que no solo abdicó de la responsabilidad moral de Estados Unidos como líder sanitario mundial, sino que socavó la propia credibilidad de la OMS, así como de los defensores de la ciencia basada en la evidencia dentro de su propio país. Esta ruptura de confianza ha llevado a millones de ciudadanos estadounidenses a cuestionar la validez de los conocimientos que van surgiendo sobre la COVID-19 por considerarlos *fake news*, y ha alimentado una "infodemia" de teorías conspirativas y otras formas de desinformación propagadas por pseudoexpertos en medios como Fox News.

Cuestionar la extralimitación del gobierno y exigir la libertad de hacerlo como uno considere oportuno se ha convertido en el grito de guerra de un porcentaje considerable del partido republicano, al mismo tiempo que el número de muertes por COVID-19 ha aumentado y el impacto de la vulnerabilidad estructural y las disparidades del sistema de salud ha quedado de manifiesto. Los grupos minoritarios de EEUU han presentado tasas de mortalidad por COVID-19 que duplican o triplican las de la sociedad mayoritaria debido al hacinamiento, a menudo multigeneracional, de las viviendas, el empleo en entornos laborales de alto riesgo, el escaso acceso a la atención médica y la desconfianza. Las tasas de mortalidad entre los ancianos en las residencias asistidas para personas mayores, y entre sus cuidadores, en su mayoría personas de color y mal pagadas, han sido extraordinariamente altas debido en gran parte a la falta de equipos de protección personal (EPP) y a las escasas medidas de seguridad. Además, el negacionismo y la politización de la pandemia han llevado a un subfinanciamiento de los servicios y redes de asistencia en muchos estados, redes esenciales para hacer frente a cualquier pandemia. Entre ellas destacan las redes de asistencia para los pobres, incluida la seguridad alimentaria, y el apoyo necesario para el aislamiento físico de quienes den positivo y no tengan los medios para hacerlo.

Para desviar la atención de las fallidas políticas internas de Estados Unidos, las estadísticas de mortalidad han sido manipuladas y, en algunos casos, suprimidas. También se han intensificado los ataques verbales contra China y los inmigrantes como portadores de enfermedades, espe-

cialmente durante la presidencia de Trump. Como resultado, ha habido un aumento drástico de la violencia contra los estadounidenses de origen asiático y un creciente miedo entre los inmigrantes indocumentados, muchos de los cuales son trabajadores esenciales. Esto ha llevado a muchas personas a evitar las pruebas de COVID-19, lo cual contribuye sin duda a la propagación de la enfermedad dentro de sus propios hogares, comunidades y lugares de trabajo.

Permítanme terminar con una nota positiva relacionada con la COVID-19 y la solidaridad mundial. Más científicos de todo el mundo han investigado y publicado sobre COVID-19 que sobre cualquier otra pandemia anterior. La comunidad científica mundial se ha movilizado como nunca antes se había visto. Esto es un buen presagio para la investigación salubrista y médica en preparación para futuras pandemias.

> Se desarrollan diversas vacunas, las aprueban los organismos de regulación sanitaria de cada país o conglomerado de países (Unión Europea), pero son escasas en cuanto a disponibilidad y el acceso a ellas ha sido diferenciado entre países ricos y/o productores de vacunas y países pobres y/o no productores; además de las controversias con respecto a las patentes y los costos derivados de éstas. Somos testigos en todo el mundo de una carrera nacionalista por la producción, distribución y compra de vacunas. ¿Qué dilemas éticos, políticos y/o sanitarios conlleva que los gobiernos den prioridad a su propia gente, respondiendo así al mandato de proteger primero a sus propios pueblos? ¿Qué implicaciones tendría, por otro lado, que prevaleciera una política solidaria a escala global, como promueve la **OMS**? Finalmente, ¿es todo nacionalismo sanitario necesariamente antagónico o contrapuesto a la solidaridad internacional?

Rosa María Osorio

Es un esfuerzo sin precedentes el hecho de que en el lapso de sólo un año se hayan podido generar varias vacunas contra el virus SARS-cov-2, lo cual demuestra la importancia de la inversión que determinados países destinan a la ciencia y tecnología, a la vez que corrobora la distribución inequitativa de las vacunas.

Las condiciones de generación del conocimiento y la biotecnología asociada se hallan intrínsecamente ligadas a las políticas de financiamien-



to de la investigación básica y aplicada en un esfuerzo conjunto de centros de investigación, gobiernos e industria farmacéutica. Dichas condiciones se articulan con el control de los procesos de producción, comercialización y distribución de las vacunas, y son estos criterios los que determinan cuáles poblaciones son prioritarias en el proceso de vacunación, más allá de la crisis sanitaria o de su vulnerabilidad específica y factores de riesgo asociados a la COVID-19. Las posiciones hegemónicas y los intereses económico-políticos en un sistema global involucran tanto a la industria farmacéutica como las capacidades de negociación, gestión y poder adquisitivo de cada gobierno.

En este mercado global, se observa un crecimiento paulatino de la oferta de vacunas, al menos en las seis marcas farmacéuticas dominantes (Moderna, Pfizer-BioNtech, Oxford-Astra Zeneca, Sinovac, Cansino, Sputnik-V) las cuales cumplirían –según los criterios adoptados por cada país– con los requisitos de eficacia, seguridad y accesibilidad en el mercado, aun si la oferta resulta ser absolutamente insuficiente para cubrir la demanda requerida en un corto plazo en todo el mundo.

Los dilemas ético-políticos involucrados en una distribución más equitativa de las vacunas apuntarían a un deber ser de la solidaridad internacional, en la cual la liberación de patentes o la disminución de ganancias o cotos de poder aparecen como utopías o ideales de un deber ser ético, moralmente deseable. La obligación de cualquier gobierno es mantener o recuperar la salud de sus ciudadanos. Sin embargo, no es legítimo ni ético el acaparamiento o el uso político de las vacunas para otros fines lucrativos, mercantiles o hegemónicos. Los nacionalismos en las vacunas no sólo son egoístas sino también miopes, ya que únicamente podremos mitigar el impacto de la pandemia y alcanzar la tan mencionada inmunidad de rebaño si se actúa a escala global y no sólo nacional. Las medidas restrictivas a la movilidad como un pasaporte sanitario, pruebas PCR, cartilla de vacunación selectiva o cuarentenas obligatorias dirigidas a determinadas nacionalidades conducirían a ciudadanías jerarquizadas por motivos sanitarios, políticas de control, discriminación y racismo. Vivimos en un mundo global con una alta interdependencia e interrelación de los países, y una política nacionalista concentradora de las vacunas no evitará los cruces transfronterizos derivados de la migración y la globalización y tampoco impedirá nuevas oleadas o variantes del virus.

Los organismos internacionales (OMS, OPS, ONU) a través del mecanismo COVAX deberían tener un papel mucho más protagónico y proactivo en la producción local y el suministro de vacunas a los países pobres, acciones que sean realmente vinculantes y no sólo enunciativas, para tener un efecto sustantivo en la redistribución y en evitar el acaparamiento, en aras de paliar esta pandemia a nivel global en la medida de lo posible.

Sahra Gibbon

La retórica de la solidaridad colectiva nacional evocada por el gobierno del Reino Unido al comienzo de la pandemia, en un esfuerzo por movilizarse en torno a la adhesión a las restricciones sociales de aislamiento, se ha reeditado y reposicionado en relación con las vacunas contra el COVID-19, donde a menudo ha dominado una actitud "alcista" de influencia post-Brexit de "hacerlo por cuenta propia". El Reino Unido, incluso cuando anuncia con orgullo una de las tasas más altas de vacunación de la población en todos los grupos de edad (en parte producto de la confianza al menos en el National Health Service,[6] en la comunidad científica del Reino Unido y en los reguladores, si no en el gobierno), también está a la vanguardia del nacionalismo de la vacuna que estamos presenciando actualmente. Al igual que Estados Unidos y Canadá, el Reino Unido está a la cabeza con pedidos superiores a cinco dosis por persona, mientras que muchos otros países no pueden acceder ni a una dosis suficiente para la población, y es poco probable que esos países estén totalmente vacunados el próximo año, si no es que mucho después. Además, a diferencia de otros países ricos del norte, el Reino Unido también se ha mostrado vergonzosamente lento e inactivo a la hora de garantizar la producción y una distribución más equitativa de las vacunas. Esto incluye tanto el incumplimiento de un compromiso declarado de compartir las vacunas a través de iniciativas globales como COVAX como la oposición a las exenciones de las patentes y de los derechos de propiedad intelectual comercial que muchos, incluidos el presidente de EEUU y la OMS, están pidiendo ahora. Mientras que fuera del Reino Unido parece que se está comprendiendo que, en última instancia, el comprensible deseo de proteger y dar prioridad a sus poblaciones nacionales por parte de cada gobierno tiene que cuadrar con las necesidades de solidaridad y cooperación internacional, esto todavía

[6] Servicio Nacional de Salud.



no se ha traducido en una comprensión ni acción significativa por parte del gobierno del Reino Unido.

La situación que estamos viviendo actualmente en el Reino Unido, con la aparición de una posible tercera ola vinculada a nuevas variantes, no sólo pone en entredicho el "éxito" de las vacunaciones en el país, sino que también deja poderosamente claro que el triunfalismo en cuanto a las tasas nacionales de vacunación es inadecuado y erróneo. Como muchos comentaristas científicos han subrayado continuamente, la vacunación global es la única forma de lograr el éxito de las vacunas contra el COVID-19 en cualquier contexto nacional. La variante que ahora se considera dominante en el Reino Unido, la llamada variante Delta, surgió primero en la India, un país que es un centro internacional de producción de vacunas y en el que, sin embargo, el aumento de las tasas de infección también ha interrumpido las cadenas de suministro transnacionales de las que depende el Reino Unido para cumplir su propio calendario de vacunación nacional. Esto ilustra las enmarañadas dependencias transglobales y la geopolítica en la que está inmersa la vacunación contra el COVID-19. Sólo podemos esperar que, en esta llamada "carrera" entre las variantes y las vacunas, el valor que tiene la salud a largo plazo y la ética de la solidaridad internacional, y no sólo nacional, conduzcan a la acción para hacer realidad la equidad global en el acceso y la distribución de vacunas en el Reino Unido y en otros lugares.

Mark Nichter

Las posibilidades de alcanzar pronto la inmunidad colectiva global contra la COVID-19, si es que se alcanza, son discutibles, teniendo en cuenta 1) la facilidad con la que el virus puede transmitirse en interiores y en espacios concurridos tanto por portadores asintomáticos como sintomáticos del virus, 2) los porcentajes significativos de poblaciones que han rechazado o adoptado una actitud de *laissez faire* en lo que respecta a la mitigación de la COVID-19, 3) los millones de personas inmunocomprometidas, 4) unos 80 millones de personas desplazadas en todo el mundo, de las cuales más de 26 millones son refugiados, 5) las dificultades logísticas para el despliegue mundial de vacunas, 6) la aparición de variantes que han resultado ser más o menos transmisibles y perniciosas, y 7) los viajes mundiales y el transporte de mercancías que nos conectan a todos.

Por el momento, lo mejor que pueden esperar la mayoría de los países es la inmunidad comunitaria, que se traduce en tasas de transmisión viral regional lo suficientemente bajas como para mantener abiertas las empresas y las escuelas, y los casos de enfermedad grave lo suficientemente bajos como para que los hospitales no se vean desbordados. Cuando los hospitales se ven desbordados se producen importantes daños colaterales en forma de retrasos en el tratamiento de todo tipo de problemas de salud, el sistema de salud se sobrecarga hasta el punto en que la calidad de la atención se tambalea y aumenta el agotamiento de los trabajadores de la salud, lo que conduce al desgaste y a la escasez de personal. Las comunidades pierden su red de seguridad.

Alcanzar la inmunidad de la comunidad y reducir la COVID-19 hasta el punto de que se convierta en una amenaza manejable es la primera prioridad de cualquier nación. La movilización de una respuesta nacional a una pandemia es necesaria, pero no suficiente. Ninguna comunidad es una isla, y la prioridad de mantener la seguridad de la propia patria debe equilibrarse con las prioridades globales más amplias, necesarias para la contención de la pandemia dado que los virus no conocen fronteras. En el caso de la COVID-19, el apoyo a los esfuerzos de respuesta global no es sólo una cuestión de altruismo, sino un medio para evitar la posibilidad muy real de que futuras oleadas de variantes de COVID-19 entren en la población. La equidad sanitaria resulta imposible de ignorar, porque es probable que surjan variantes más perniciosas de COVID-19 en lugares donde las prácticas de mitigación y el acceso a la atención de la salud son deficientes y la disparidad sanitaria es pronunciada. Estos lugares se convierten literalmente en caldos de cultivo para la mutación del COVID-19.

Esto nos lleva al nacionalismo de las vacunas, la diplomacia de las vacunas y la lucha geopolítica para asegurar tanto las vacunas como los materiales y derechos para producirlas. Las vacunas contra la COVID-19 han demostrado ser notablemente eficaces en la prevención de la COVID-19 grave, la hospitalización y la muerte, así como en la reducción de la transmisión de la COVID-19 y sus variantes. Aunque el cumplimiento de las directrices de salud pública, como el distanciamiento físico, el uso de mascarillas, las pruebas de COVID-19 y el rastreo de los contactos han contribuido a la inmunidad comunitaria de forma valiosa, son las vacunas las que se necesitan para asegurar y mantener niveles elevados de inmunidad. Como ya hemos visto, incluso los países que aplican estrictas directrices



de mitigación de COVID-19 han experimentado repuntes que han llevado a bloqueos que han perturbado la vida de la población y han provocado angustia económica y psicológica.

La adquisición y distribución mundial de la vacuna contra la COVID-19 plantea un dilema. A pesar de las promesas de buena voluntad para ayudar a garantizar que los países pobres tengan acceso a vacunas eficaces, la gran mayoría de las vacunas altamente eficaces han sido conseguidas por los países ricos. Tras la aprobación de emergencia de las de Pfizer y Moderna, el gobierno de Biden ha realizado un trabajo notable en el despliegue de las vacunas en todo Estados Unidos. En la actualidad, casi la mitad de la población estadounidense ha sido vacunada, con campañas en marcha para llegar a todos los que quieren vacunarse y animar a los que tienen dudas a sumarse a ellos. En comparación, el número de vacunas desplegadas en África asciende a poco más de una dosis por persona para alrededor del 2% de los 1 200 millones de personas que viven en el continente.

Mientras que Estados Unidos está empezando a avanzar en la lucha contra la disparidad de la COVID dentro de sus propias fronteras, su historial de respuesta global a la pandemia sigue siendo menos que estelar, aunque está mejorando. La presencia de EEUU en el combate de la pandemia a escala mundial se ha movido a paso de tortuga, mientras que los casos graves de COVID-19 se han disparado en los países de renta baja y media (PRBM) sin que haya un final a la vista.

Permítanme destacar brevemente tres prioridades de control de la pandemia a escala global.

En primer lugar, es necesario suspender temporalmente los derechos de propiedad intelectual que rigen la fabricación de las vacunas contra la COVID-19, aumentar el flujo de materiales necesarios para incrementar la producción de vacunas en los PRBM e invertir en una mayor capacidad regional para satisfacer las necesidades de vacunas como piedra angular de la preparación mundial para la pandemia.

En segundo lugar, antes de dar prioridad a la vacunación de toda la población en el futuro inmediato, es vital que países como Estados Unidos ayuden a los PRBM a alcanzar la inmunidad comunitaria y a proteger a los trabajadores sanitarios de primera línea de todo tipo (y yo añadiría a su familia inmediata). Proteger al personal sanitario y reducir el número de casos graves de COVID-19 mediante la vacunación selectiva de las personas

con mayor riesgo de hospitalización contribuirá en gran medida a proteger los sistemas sanitarios frágiles. Las consecuencias de no hacerlo son nefastas, como demuestran los daños colaterales experimentados durante pandemias pasadas como la del ébola.

En tercer lugar, la India debe ser un receptor prioritario de asistencia para la pandemia, tanto por razones humanitarias como porque es el mayor proveedor de vacunas para los PRBM. Las exportaciones de las vacunas desde la India a los PRBM se paró abruptamente para responder al aumento exponencial de la demanda nacional. Ayudar a la India a contener la COVID-19 y aumentar la producción de vacunas permitirá que éstas vuelvan a exportarse. Al ayudar a la India, los países del primer mundo ayudarán a su vez a los PRBM a recibir las vacunas que tanto necesitan.

> Una de las medidas más tempranas y permanentes implementadas por los gobiernos han sido las de distanciamiento social y confinamiento para reducir el número de contagios y posible pérdida de vidas. Esto ha implicado el consecuente cierre o la reducción de actividades económicas y fuertes debates en el seno de cada país en torno a cómo garantizar la salud colectiva sin destruir la economía. A más de un año del principio de la pandemia, ¿cuál es su balance acerca de las medidas adoptadas en su país (o en su experiencia profesional en otros países) en relación con el manejo sanitario en cuanto al sostenimiento de la economía en el contexto de la pandemia?

Rosa María Osorio

En el caso de México, se planteó una falsa dicotomía entre salud o economía. Paradójicamente, no se tomaron las medidas necesarias, oportunas y eficaces en términos de salud, ni tampoco se diseñaron estrategias de apoyo económico. Se establecieron medidas de cierres indiscriminados de empresas, industrias y negocios, lo cual se acompañó con un confinamiento de la población ("jornada nacional de sana distancia"), pero sin medidas sistemáticas ni exhaustivas de contención de la pandemia mediante el aumento del número de pruebas de detección de contagios.

Desde junio de 2020 se estableció una normativa de Semáforo Epidemiológico que pretendía articular las condiciones de evolución de la pandemia (medida básicamente a través del indicador de disponibilidad de camas hospitalarias) con las posibilidades de cierre, apertura parcial



o total de determinadas actividades productivas, de servicios, educativas, recreativas, etc. Sin embargo, al cabo de un año hemos visto que esta política de semaforización respondía más a criterios económico-políticos que epidemiológicos.

En cuanto a la política económica, puede decirse que hay carencia o insuficiencia de programas de apoyo fiscal y financiero a la planta productiva, lo que ha ocasionado el cierre de hasta un millón de negocios y ha derivado en un mayor desempleo, reducción del PIB, decrecimiento económico, incremento de personas en el nivel de pobreza extrema, disminución del ingreso *per capita*, entre otras consecuencias. El Estado mexicano ha sido omiso en esta responsabilidad social y deja a la población a la deriva, en un "sálvese quien pueda y como pueda", o dicho en términos del presidente López Obrador: "si tienen que quebrar, que quiebren".

Según los datos de la CEPAL, América Latina es quizás la región del mundo donde la pandemia ha tenido mayor impacto económico y donde la pobreza y la extrema pobreza se han incrementado como consecuencia directa de la pandemia, dependiendo de las medidas específicas que cada gobierno haya tomado para mitigar dichos impactos. Tres países han tenido peor desempeño, ya que la proporción de pobreza extrema se disparó entre 2019 y 2020: México, Honduras y Ecuador. En toda la región, el promedio de gasto público y ayudas fiscales fue de 4.5% del PIB, pero con diferencias notables, ya que mientras Brasil destinó 8%, en México fue apenas 0.7% del PIB. En un contexto de debilitamiento del mercado interno, el gasto público se ha destinado a financiar proyectos de infraestructura con una cuestionada viabilidad técnica, operativa y financiera, canalizando recursos necesarios para invertir en el sistema de salud y las vacunas, y por otro lado en programas de reactivación económica, créditos blandos e incentivos fiscales, entre otros.

La COVID-19 se convirtió en la primera causa de mortalidad en México durante 2020. Según estos datos oficiales, México es uno de los cuatro países que concentran el mayor número de muertes en el mundo, alta tasa de letalidad, alta tasa de mortalidad, el mayor número de muertes entre el personal sanitario y con un porcentaje de vacunación por debajo de países con un nivel similar de desarrollo. La crisis sanitaria se agudizó por las condiciones en que se encontraba el sector de la salud en México desde finales de 2018; un sistema de salud que el año anterior a la pandemia se hallaba en una situación sumamente crítica. La desaparición del Segu-

ro Popular produjo desfinanciamiento y desorganización de los servicios, desabasto de medicamentos, reducción presupuestal en programas y servicios de salud, recortes al personal sanitario y administrativo en centros hospitalarios, y dejó una infraestructura insuficiente y un personal mal pagado. Ése era el contexto en el cual sobrevino la pandemia de COVID-19, con lo que presenciamos la "tormenta perfecta" en términos sanitarios.

En suma, la falta de políticas públicas sanitarias consistentes y de un plan de contingencia adecuado para la pandemia, políticas de comunicación confusas o equívocas en cuanto a la gravedad del problema, a las medidas preventivas, así como el ocultamiento o manipulación de la información, las políticas económicas de una austeridad a ultranza, falta de apoyos y el desvío de recursos financieros hacia proyectos obsoletos o innecesarios, entre otros aspectos, dan como resultado la peor catástrofe epidemiológica y económica del México reciente.

Sahra Gibbon

Ante la pandemia, todos los países han enfrentado decisiones difíciles a la hora de elegir cómo lograr un equilibrio entre las restricciones sociales y los cierres económicos para proteger la salud pública y evitar un desastre económico a corto y largo plazo. Una vez más, las desigualdades de la COVID-19 se han puesto de manifiesto de forma contundente, ya que algunos sectores se han visto afectados de forma desigual por las medidas de salud pública para reducir la propagación del virus. Si bien el plan de conservación de puestos de trabajo del Reino Unido o las licencias laborales pagadas han ofrecido una protección económica vital para algunos, aunque ciertamente no para todos los afectados por las restricciones económicas, el periodo limitado de dicho apoyo gubernamental plantea nuevas preguntas sobre las consecuencias económicas a largo plazo de la COVID-19.

Aunque los comentaristas científicos del Reino Unido han insistido constantemente en la necesidad, en este contexto, de no ver la salud pública y la economía en oposición, sino como interdependientes, esto no siempre ha sido reconocido por el gobierno. Por el contrario, ha habido un historial no sólo de ir "por detrás de la curva" al no actuar rápidamente para introducir confinamientos nacionales, sino también, en la primera ola de la pandemia, de forma implícita o explícita, de adoptar un enfoque de *laissez-faire* en búsqueda de la "inmunidad de rebaño", que hizo prevalecer a las necesidades económicas. En el Reino Unido hay pruebas de que



sólo después de que los modelos epidemiológicos indicaran que tal política conduciría a cientos de miles de muertes en exceso a finales de marzo de 2020, el gobierno introdujo entonces su primer confinamiento nacional, a pesar de las evidencias de la explosión de casos y muertes en Italia y España muchas semanas antes.

Lamentablemente, éste ha sido el patrón de respuesta del gobierno del Reino Unido a lo largo de 2020; ha sido lento en actuar y ha enviado mensajes confusos al público sobre la necesidad de abrir la economía mientras se protege la salud pública. Esto fue más visible a finales del otoño de 2020 con el aumento de los casos vinculados a la nueva y mucho más transmisible "variante Alfa" identificada por primera vez en Kent, y muchos comentaristas científicos pidiendo un breve confinamiento que funcionara como "interruptor" para detener el rápido aumento de los casos. Las peticiones fueron ignoradas por el gobierno, que, en cambio, optó por mantenerse firme en su promesa de "no cancelar la Navidad". A diferencia de otros países europeos, cuyas crecientes tasas de casos y muertes provocaron el cierre de la economía a través de encierros nacionales desde principios de diciembre, el gobierno del Reino Unido se resistió, permitiendo que se celebraran algunas reuniones familiares en ciertas regiones del país durante el periodo navideño, a pesar del aumento de los casos. El 4 de enero, el Reino Unido entró en su tercer confinamiento nacional, que se prolongó durante más de tres meses, mientras se experimentaba un periodo de tasas de mortalidad sostenidas y escandalosamente altas que, en última instancia, resultó mucho más mortífero que el de la primera oleada. Aunque la investigación oficial prevista sobre la gestión gubernamental de la pandemia aún no ha revelado por completo cómo la actuación rápida y la imposición de confinamientos nacionales podrían haber evitado la devastadora segunda oleada de muertes por COVID-19 en el Reino Unido, muchos siguen convencidos de que los retrasos del gobierno y los fallos en la toma de decisiones en este momento fueron un factor contribuyente.

Mark Nichter

La pregunta política más controvertida que ha surgido durante la pandemia de COVID-19 es hasta qué punto es necesario equilibrar las medidas y búsqueda de resultados desde la salud pública con los costos económicos y psicológicos de la supresión de la enfermedad. Dicho de otro modo, ¿cuál

es el equilibrio entre salvar vidas adoptando medidas de mitigación de la COVID-19 (es decir, uso de mascarillas, distanciamiento físico, encierros, mandatos de vacunación) y colocar a otros miembros de la comunidad en una posición precaria cuando se consideran los costos económicos de estas medidas en sus trayectorias de vida?

Durante el último año hemos sido testigos de la toma de decisiones sobre la pandemia guiadas tanto por la salud pública como por los intereses económicos. En general, los países que han sido más proactivos en la supresión de la COVID-19 han obtenido mejores resultados que los que han retrasado las intervenciones en favor de mantener las economías abiertas el mayor tiempo posible. Más allá de esta observación general, permítanme compartir algunas reflexiones sobre lo que ha sucedido en los Estados Unidos como una forma de ampliar nuestro pensamiento sobre el equilibrio entre la salud pública y las prioridades económicas en la época de la COVID-19. Sin duda se escribirán volúmenes sobre el tira y afloja que se ha producido entre los estados que han favorecido estrategias pro-empresas en la gestión de la COVID-19 (por ejemplo Florida y Texas) y los estados que han priorizado la salud pública (por ejemplo Nueva York y California).

Permítanme compartir brevemente tres observaciones. La primera proviene de mi participación en equipos de salud pública encargados de asesorar a mi propia universidad, al condado y al estado de Arizona sobre la pandemia emergente. En todos los casos, la información ofrecida habitualmente a los administradores por estos grupos de expertos era de alta calidad y abarcaba datos sobre la importancia de las pruebas de COVID y el rastreo de contactos, la presencia del virus en las aguas residuales de los edificios universitarios, las tasas de hospitalización y mortalidad, la aceptación de la vacunación, etc. Aunque fueron bien recibidos, mis colegas de salud pública y yo a menudo nos sentimos como si estuviéramos remando contra fuertes corrientes que querían mantener los negocios abiertos y privilegiar la economía, excepto durante las oleadas de COVID-19, cuando las tasas de transmisión y hospitalización han sido inusualmente altas. Al igual que los trabajadores sanitarios de primera línea a los que apoyé como miembro de la organización sin fines de lucro HCWHOSTED (Healthcare Workers Hosted), mis colegas de la sanidad pública a menudo han tenido una sensación de angustia moral, si no de indignación, cuando se han enfrentado al flagrante desprecio de las prác-



ticas de mitigación de sentido común por parte del público en general, y a cambios prematuros en las políticas de uso de cubrebocas y reapertura de los negocios.

Una segunda observación es que los cambios en la política relacionada con la COVID-19 sancionados por nuestro gobierno estatal en nombre de mantener nuestra economía fuerte no siempre han sido adoptados por la población en general, la cual se ha mantenido cautelosa y ha desconfiado de las motivaciones de los políticos. Los empresarios han tenido que decidir sus propias políticas de uso de mascarillas y distanciamiento físico, dadas las preocupaciones de sus empleados y clientes. Lo que quiero decir es que, a la hora de evaluar lo que ha ocurrido en mi estado, es importante tener en cuenta no sólo las políticas gubernamentales, sino también las prácticas de las empresas y las instituciones educativas, la confianza del público y lo que la gente ha decidido hacer con el pasar del tiempo, teniendo en cuenta tanto su sentido subjetivo de riesgo como sus formas de ciudadanía en el ámbito de la salud. En los Estados Unidos, los medios de comunicación tienden a dar un carácter sensacionalista al incumplimiento de las medidas de salud pública. Argumentaría que la adhesión a las medidas confiables de salud pública, frente a los cambios de política *laissez-faire* de COVID-19, es igualmente importante. Para muchos, una buena salud pública es igualmente buena para los negocios.

Una tercera observación se refiere a lo que significa ser pro-empresas durante la pandemia de COVID-19, visto a través de las lentes de la salud pública. Las necesidades de seguridad de los trabajadores esenciales no han sido bien atendidas durante esta pandemia. Esto se extiende más allá del suministro de equipos de protección personal, de las mejoras en la ventilación, de las pruebas de rutina y de alojamiento de apoyo en caso de que los trabajadores necesiten aislarse de sus hogares. Las buenas prácticas empresariales deberían también incluir permisos pagados para hacerse las pruebas y para que los trabajadores no permanezcan en el trabajo mientras son contagiosos o están enfermos, y licencias pagadas si sufren efectos secundarios después de vacunarse. En el futuro, estas disposiciones deben considerarse fundamentales para la preparación ante una pandemia.



Bibliografía

Berlinguer, Giovanni (1975). *Medicina y política*. México: Quinto Sol.

Diario BBC, 20 de mayo 2021.

Farmer, Paul (1996). *Infections and Inequalities. The Modern Plagues*. Berkeley: University of California Press.

Mendenhall, Emily (2020). "covid-19 syndemic is not global: context matters". *Lancet,* vol. 396, núm. 10264, p. 1731. https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)32218-2

Ponciano-Rodríguez, Guadalupe y Alejandro Cortés-Meda (2021). "Impacto de los determinantes sociales de la covid-19 en México". *Boletín sobre covid-19,* vol. 2, núm. 17, pp. 9-13.

Gamlin, Jennie, Sahra Gibbon y Melania Calestani (2021). "The Biopolitics of Covid-19 in the uk: Racism, Nationalism and the Afterlife of Colonialism", en Lenore Manderson, Nancy Burke y Ayo Wahlberg (ed.), *Viral Loads: Anthropologies of Urgency in Time of covid-19*. Londres: ucl Press

Singer, M., N. Bulled, B. Ostrach, B. y E. Mendenhall (2017). "Syndemics and the biosocial conception of health". *Lancet.* 2017; 389: 941-950. https://doi.org/10.1016/S0140-6736(17)30003-X

Paola María Sesia es profesora-investigadora titular del ciesas-Pacífico Sur. Es historiadora, antropóloga médica y salubrista, con un doctorado en antropología sociocultural y la maestría en salud pública. Sus áreas de especialidad incluyen la salud materna, neonatal y reproductiva, la mortalidad materna e infantil, así como problemáticas de nutrición. Sus intereses parten desde una perspectiva que contempla las políticas públicas en salud, la desigualdad social, la violencia estructural y los derechos humanos, con un enfoque particular hacia la salud de los pueblos indígenas. Ha coordinado la publicación de ocho libros y ha publicado más de cuarenta artículos o capítulos. Ha sido directora regional del ciesas-Pacífico Sur en dos ocasiones y coordinadora del programa de posgrado de dicha institución. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores desde 2003.





Lina Rosa Berrio Palomo es doctora en Antropología por la UAM-Iztapalapa y profesora investigadora del CIESAS-Pacífico Sur en la línea de antropología médica. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores nivel I. Actualmente trabaja en una investigación sobre salud reproductiva de mujeres afromexicanas e ikoots en la Costa Chica e Istmo de Oaxaca. Ha coordinado diversos proyectos sobre salud reproductiva y es autora de varias publicaciones y acompañado procesos organizativos de mujeres indígenas y parteras por varios años. Sus temas de investigación son salud reproductiva, género, antropologías feministas, pueblos indígenas y afromexicanos.

Rosa María Osorio es profesora-investigadora en el CIESAS-Ciudad de México. Antropóloga física, maestra en Antropología Social y posteriormente en Antropología de la Medicina y doctora en Antropología Social y Cultural. Es docente en el Posgrado de Antropología del CIESAS-CDMX y en diversas instituciones nacionales e internacionales. Actualmente coordina el Seminario Permanente de Antropología Médica del CIESAS. Sus líneas de investigación incluyen la cultura médica materna y la estructura de autoatención, trayectorias de atención, procesos de cronicidad, servicios de salud y políticas públicas. Entre sus publicaciones destacan *Entender y atender la enfermedad. Los saberes maternos frente a los padecimientos infantiles*, *La Antropología Médica en México* y la *Bibliografía de la investigación social en salud en México (1918-2018)*.

Sahra Gibbon es profesora asociada de Antropología Médica en el Departamento de Antropología del University College de Londres. Ha llevado a cabo investigaciones etnográficas en el Reino Unido, Cuba y Brasil, examinando el desarrollo de la genómica, la salud pública, el activismo, el género y la identidad. Coordina la Red de Investigación de Cohortes de Nacimiento Biosocial, financiada por el Wellcome Trust y el recién creado Máster en Antropología Médica Biosocial de UCL. Sus publicaciones recientes incluyen *Routledge Handbook of Genomics, Health and Society* (2018), y con colegas de UCL, México y Brasil, *Critical Medical Anthropology. Perspectives in and from Latin America*, publicado en 2020. Es editora con Jennie Gamlin de la serie de UCL Press titulada *Embodying Inequalities. Perspectives from Medical Anthropology*.

Mark Nichter es Profesor Emérito Regents y excoordinador del Programa de Posgrado en Antropología Médica de la Universidad de Arizona. Tiene el doctorado en Antropología y un máster en Salud Pública, y formación postdoctoral en psiquiatría cultural y antropología clínica. Miembro del Departamento de Medicina Familiar y Comunitaria y de la Facultad de Salud Pública de la Universidad de Arizona, ha publicado ampliamente y es muy conocido en las comunidades académicas de ciencias sociales de la salud y de salud global. Ha sido asesor de organizaciones internacionales de salud y desarrollo y miembro de varios páneles del Instituto de Medicina de EU. En la actualidad es miembro de tres grupos de trabajo relacionados con COVID-19 y cofundador de HCW-HOSTED.org, una coalición de apoyo a los trabajadores de la salud y sus familias en la pandemia.



RESEÑAS CRÍTICAS

OKTUBRE, EL MONTAJE DE UNA ÉPOCA O "EL ROCK COMO TODO LLANTO"

OKTUBRE, THE MONTAGE OF AN ERA OR "ROCK AS ALL CRIES"

María Mónica Sosa Vásquez*



Reseña del libro



OKTUBRE/Patricio Rey y sus Redonditos de Ricotas, Carolina Bello. Montevideo: Estuario, 2018, 144 pp.

Bombas de aquí para allá.
Puede ser, es irreal.
Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota

El ruido es un arma y la música es,
en sus orígenes, la realización, la domesticación,
la ritualización del uso de esta arma
en un simulacro de homicidio ritual.
Jacques Attali (1995: 40).

La afectividad nos hace jugar con las sílabas que –en una suerte de malabar– nos lleva a elaborar otros –a veces, raros– nombres nuevos que no siempre consiguen instaurarse entre la multitud ni perdurar a lo largo del tiempo, pero ellos –sin detenernos en su fugacidad– pretenden abrazar un objeto de amor. En la novela *OKTUBRE* de Carolina Bello, éste es la banda platense Los Redó o Los redondos, como popularmente se le conoce a

* Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 350-358
Recepción: 11 de agosto de 2020 • Aceptación: 14 de mayo de 2021
https://encartes.mx





Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1976-2001), una de las más icónicas del "rock nacional argentino",[1] que ha desvelado al periodismo y las ciencias sociales[2] en tanto esculpió un fenómeno cultural que ha sido el eje de un importante proceso de subjetivación entre sus seguidores, (auto)adscritos como ricoteros. Antes de la COVID, sus "misas ricoteras" convocaban a unas cien mil personas, quienes realizaban estas "peregrinaciones" para asistir al "*pogo* más grande del mundo" –que sólo es capaz de desatar *el Indio*,[3] vocalista de la banda– y que difícilmente genera indiferencia a quien esté al tanto de su existencia, ya sea por sus recriminaciones en torno a la violencia, por el derroche afectivo de los que cantan y bailan sus temas o por su altísimo nivel de convocatoria.

Ganadora del Premio Nacional de Literatura 2020 en Uruguay,[4] *OKTUBRE* es un homenaje no sólo a este álbum sino también a la mitología *ricotera*[5]. Sus múltiples referencias dan cuenta de la precisa y delicada investigación sobre la que se asienta la trama elaborada por Bello; una de ellas fue convertir a un icónico e imaginario personaje de la banda en un personaje literario: Olga Sudorova, nombre que *el Indio* solía gritar en sus conciertos. Así, la autora consolida una nueva tríada analítica y estética al reunir el álbum homónimo de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1986) con el filme soviético de Eisenstein y Aleksándrov (1928), cuyas relaciones explora a través de un intercambio epistolar entre Hernán y Olga, los personajes principales.

Con cartas y *cassettes* que van de Buenos Aires a Prípiat entre 1985 y 1986, los dos jóvenes viajan al hogar del otro mientras interpretan con pasión las letras crípticas del *Indio*. Entre el rioplatense de Hernán y el castellano mordisqueado por Olga –debido a su madre, una argentina que había migrado a Ucrania antes de que ella naciera–, florece un lenguaje propio e íntimo, un intersticio donde podrán abrazarse hasta entibiarse

---

[1] Un trabajo reciente que contrapone revisiones de esta categoría es el de Boix (2018).

[2] Entre los temas abordados por la banda se encuentran la formación de subjetividades (Semán y Vila, 2008; Welschinger, 2014; Aliano, 2018), distinciones de clase (Aliano *et al*, 2009) y rituales colectivos (Citro, 2008; Bistagnino, 2013).

[3] Aunque Mick Jagger, vocalista de los Rolling Stones, estaría en desacuerdo con esta afirmación, dado que fue un objeto de rivalidad con *el Indio* (INFOBAE, 2017).

[4] En la categoría de Narrativa Obra inédita.

[5] *Ricotero* es la forma de nombrar a los seguidores de Los Redó.



Imagen 1. Portada del álbum *Oktubre*

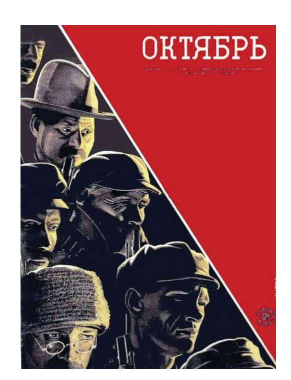


Imagen 2. Cartel del film *Oktubre*



los huesos, sin que ello les permita escapar del todo a los sucesos políticos en que sus vidas son enmarcadas y atravesadas. Bello nos abre una puerta hacia las circunstancias de las cuales Hernán y Olga son hijos: una Argentina implosionada por la reciente "vuelta a la democracia" y una Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas debilitada en medio del dolor de Chernóbil.[6]

"El perro, que ahora mira el cielo como los ciegos, ni siquiera intuye que dentro de unos pocos meses se volverá un salvaje, olfateando en busca de restos, perdido entre calles y escuelas abandonadas, siguiendo la pista de azulejos rotos en los pisos de hospitales, entre la naturaleza que morirá y renacerá de forma caprichosa, sola, alterada" (p. 11) es uno de los pasajes en los que Bello narra el horror que arrastra la vida de Olga. La explosión de aquella planta nuclear tiene un lugar preponderante en *OKTUBRE*, en la que el futuro se asoma, de modo recurrente, desde un presente que aún no consigue vislumbrar lo que será el significante Chernóbil. Esta catástrofe es parte del paisaje político donde es reconstruida la escena del rock argentino de mediados de los ochenta: "Hay un tipo que habla antes de que empiecen a tocar. Dice monólogos como un poeta y el público alucina, hay gente que baila, y ¡reparten buñuelos –unos bizcochos de masa frita– entre el público!" (p. 14).



[6] Que posteriormente fue objeto de una miniserie de HBO, basada en *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* (2015) de la Nobel Svetlana Aleksiévich.



Imagen 3. Disco expuesto en el sitio oficial de X-Ray Audio Project



Cassettes y cartas escritas a mano, tecnologías cada vez menos comunes y con una distancia temporal que podría resultar un eterno *delay* para los "nativos digitales", quienes tal vez –inclusive– nunca vieron ni supieron sobre gramófonos ni sobre aquellas placas de rayos X en las que se grababa y reproducía música clandestinamente en la URSS. Este "invento que parecía magia, pero era ciencia" (p. 67) permitió transgredir la prohibición[7] que el Partido emitió en torno al consumo de música occidental. Sus creadores, quienes también son personajes de la novela, fueron condenados al Gulag, y sin saberlo, se convertirían en los autores de aquellas "*images of pain and damage overlaid with the sounds of pleasure, fragile photographs of the interiors of Soviet citizens inscribed with the music they secretly loved*"[8] (*The X-Ray Audio Project*, 2019) y, sobre todo, de un indudable objeto cultural.

Esta elaboración artesanal podría ubicarse en la época moderna, que –en la tipología de Jacques Attali[9]– correspondería a la fase de la repetición. Los propios personajes de Bello sugieren que esta industria de la repetición –a la que el *under* ha tendido a oponerse, incomodar o, al me-

[7] Asociada, en gran medida, a la Doctrina Zhdánov, anunciada por el ministro de cultura después del discurso de Churchill en el que habló sobre la "cortina de hierro".

[8] "La superposición de imágenes del daño y el dolor con sonidos placenteros, fotografías frágiles del interior de los ciudadanos soviéticos, inscrito con la música que amaban en secreto" [la traducción es mía].

[9] Aunque el autor francés trazó la transformación de los sonidos acorde con las tecnologías que fueron surgiendo, la historia crítica que cuenta toma como epicentro al Occidente (Estados Unidos y países europeos) y su análisis brinda la posibilidad de pensar en la economía política de una sociedad desde sus sonidos. Según sus ideas, el surgimiento de la grabación y su almacenamiento fue una revolución en la música y el poder y trastornó las relaciones económicas (1995: 131).



nos, no pasar inadvertida– podría ser "La Bestia Pop", una canción de la banda y otro de sus seres mitológicos, como el que habita en su propio nombre, Patricio Rey, pero esa es otra historia.

En definitiva, Los Redondos fueron una banda *under*, estatus que no les impidió convertirse en un fenómeno cultural del Río de la Plata, aunque diferente al conformado por Soda Stereo, banda encabezada por Gustavo Cerati que recorrió escenarios internacionales. Como si fuese una especie de Boca-River,[10] esta oposición[11] infundada y exacerbada por los medios más que por disputas reales, es recalcada por Bello como característica de la escena musical local del momento. Ello también es significativo porque Estuario, que publicó *OKTUBRE* como parte de la colección *Discos*[12] –un mosaico afectivo del rock rioplatense– es una de las editoriales independientes más importantes del Uruguay.

Lo que resulta un hecho es que el jazz y el rock no sonaban igual en Argentina[13] que en Estados Unidos ni en la URSS, tanto por la tecnología de reproducción como por el espacio social y cultural de escucha, registro y circulación de la música. Para el marxista Attali, todo registro –sin importar la tecnología disponible– es un medio de control social que engloba un objetivo político (1995: 130), en tanto posibilita el control y la vigilancia de los ruidos. No obstante –a diferencia de lo que podía ocurrir en la producción en serie de grandes sellos discográficos– aquí podríamos pensar que se trata de un retorno a la conservación,[14] debido a la censura estatal que no sólo sufrieron los melómanos soviéticos sino también los argentinos durante la última dictadura militar (1976-1983), que hizo del rock un enemigo al que debía censurarse.

Tanto el *OKTUBRE* de Los Redondos como el de Bello no constituyen una propaganda partidista, como sí lo fue el *Oktubre* de Eisenstein y Ale-

---

[10] Un partido súper clásico de fútbol entre el Club Atlético Boca Juniors y el Club Atlético River Plate.

[11] Brevemente mencionada en *Rompan todo*, la miniserie sobre el rock latinoamericano de Netflix.

[12] Cuyo objetivo era publicar narrativas sobre álbums del rock rioplatense relevantes para los autores.

[13] País en el cual se proscribió la música en inglés (eso ocurrió por un lapso muy breve en 1982), como contará Hernán.

[14] Cuestión que –según Attali– era la idea original del fonógrafo de Edison (1995: 136).

ksándrov (1928). Sin embargo, esto no significa que la politización se vea excluida ni que sólo esté presente por referencias a Chernóbil. "Fuegos de Octubre", la primera canción del álbum, parece –como reflexionan los personajes– resquebrajar esa concepción de la política como una tarea vinculada con un partido o, en todo caso, abocada sólo hacia uno. "Sin un estandarte de mi parte"[15] no es una crónica de renuncia a la política como tal sino una propuesta de otra forma de hacer política que, a su vez, puede evocar a un "homenaje insurreccional a los oprimidos, hecho desde aquellos antros que, *underground*, bajo tierra, hacen pero no es exactamente una trinchera" (Perros Sapiens, 2013: 77).

¿Hay un destello blocheano[16] en la renuencia a los estandartes? Me atrevería a contestar que hay una tentativa afirmación acompañada de una profunda desconfianza que termina por inclinarse hacia la distopía. La pregunta no es menor, ya que el futuro es todo un tema para este par de jóvenes que, de alguna manera, también podríamos pensar como representativos de la juventud del *post*: post-dictadura y post-Chernóbil. Aunque, ¿para qué generación de jóvenes no ha sido un problema el futuro?

En la espera y las pausas entre cartas y canciones enviadas por Olga y Hernán, Bello hace su propio montaje con la introducción de acordes, fotografías, notas periodísticas y pedacitos de tango y poesía (aunque, ¿acaso no es el tango otro rostro de la poesía?). Al pasar las hojas irán apareciendo otros grandes del rock como Sumo, Bowie, Mayakovski, Joy Division, Iggy, Velvet, Sad Lovers & Giants y Bill Halley y sus cometas. Estos recortes se asemejan a una interpretación del universo ricotero sin pautas definitivas sobre él. La pregunta de Hernán "¿Te acordás que alguna vez te dije que la gente del futuro podría entender una época a partir de canciones de Los Redondos?" (p. 117) pareciera tender una complicidad entre los personajes y quienes sostienen esta pieza entre sus manos, y recordar que el pasado –como el cuerpo, la música y la literatura– es siempre un archivo abierto. Y como dice *el Indio* en "Todo un palo", un tema de otro álbum: "El futuro llegó hace rato".



---

[15] Una de las pocas frases de la canción, la primera del álbum.

[16] En síntesis, una mirada hacia el mundo "como una tarea, como un modelo, como un intento para el que no hay ejemplos conocidos que seguir" (Bloch en Krotz, 2020: 93-94).



Bibliografía

Aleksiévich, Svetlana (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro.* Barcelona: Debolsillo. Publicado originalmente en 1997.

Aliano, Nicolás (2018). "*El Indio* fue un formador, un salvador para nosotros. Música, persona e individualización en el mundo popular. El caso de un fan de rock". *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 47, pp. 175-194.

Aliano, Nicolás, Jerónimo Pinedo, Mariana López, Andrés Stefoni y Nicolás Welschinger (2009). "Banderas en tu corazón. Narrativas identitarias, vida cotidiana y prácticas de apropiación de la música rock en los sectores populares contemporáneos". *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, núm. 5-6, pp. 165-184.

Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo xxi. Publicado originalmente en 1977.

Bistagnino, Paula (2013). "Devoción al *Indio*: sufrimiento y éxtasis ricotero". *Revista Anfibia* [sitio web]. Recuperado de http://revistaanfibia.com/cronica/devocion-al-indio-sufrimiento-y-extasis-ricotero/, consultado el 11 de agosto de 2021.

Boix, Ornela (2018). "Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre rock nacional, mercado y política". *Sociohistórica*, núm. 42, pp. 1-17.

Citro, Silvia (2008). "El rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *Trans. Revista Transcultural de Música,* núm. 12. Recuperado de https://www.sibetrans.com/trans/article/88/el-rock-como-un-ritual-adolescente-trasgresion-y-realismo-grotesco-en-los-recitales-de-bersuit, consultado el 11 de agosto de 2021.

Eisenstein, Sergéi y Grigori Aleksándrov (dirs.) (1928). *Oktubre* [película]. Unión Soviética: Sovkino.

infobae (2017, 10 de marzo). "Mística y pogo: tras un año, *el Indio* Solari vuelve a dar su misa ricotera". *Infobae*. Recuperado de https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2017/03/10/mistica-y-pogo-tras-un-ano-el-indio-solari-vuelve-a-dar-su-misa-ricotera/, consultado el 11 de agosto de 2021.

Krotz, Esteban (2020). "América Latina a principios del siglo xxi: entre distopías y utopías". *En-claves de Pensamiento. Revista de Filosofía, Arte, Literatura, Historia,* vol. 14, núm. 28, pp. 86-109.



Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1985). *Gulp!* [álbum]. Buenos Aires: Wormo.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1986). *Oktubre* [álbum]. Buenos Aires: Del Cielito Records.

Perros Sapiens (2013). *Redondos. A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*. Buenos Aires: Tinta Limón.

The X-Ray Audio Project (2019). "Bone Music". *X-Ray Audio – by the Bureau of Lost Culture* [sitio web]. Recuperado de https://x-rayaudio.squarespace.com/the-project/, consultado el 11 de agosto de 2021.

Welschinger, Nicolás (2014). "Rollinga no, stone. La música como tecnología del yo en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, pp. 59-69. Recuperado de https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/584, consultado el 11 de agosto de 2021.

Semán, Pablo y P. Vila (2008). "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus". *Trans Revista Transcultural de Música*, núm. 12.



María Mónica Sosa Vásquez es antropóloga Social egresada de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Maestrante en Antropología Social de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Argentina, con actual realización de su trabajo de campo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sobre afectividades políticas en torno al fútbol feminista. Colabora en el Laboratorio de Antropología Aplicada de la FLACSO y en el Observatorio Electoral de América Latina (OBLAT) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (FSOC-UBA). Dicta clases como adscrita de la cátedra Sistemas Socioculturales de América II, de la licenciatura en Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la UBA. Sus intereses de investigación versan sobre la teoría antropológica, la antropología política y los estudios de género y étnicos. Publicó "Brasil: genealogía de una farsa" (2019) en *Revista Plural*; "Cultura, acoso y sociedad: de hegemonías y feminismos" (2020) en *Encartes* y "La máquina de hacer lecturas: por una erótica contra natura, psicoanálisis" en *Debate Feminista* (en prensa).



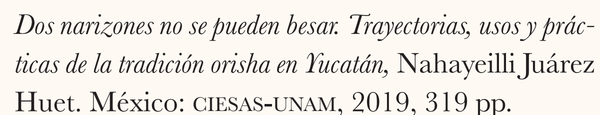
RESEÑAS CRÍTICAS

DIÁLOGOS TRASATLÁNTICOS: LAS RUTAS DEL CREER. CIRCULACIÓN, RELOCALIZACIÓN Y REINTERPRETACIÓN DE LA TRADICIÓN ORISHA

TRANSATLANTIC DIALOGS: THE PATHS OF BELIEVING. CIRCULATION, RELOCATION AND REINTERPRETATION OF THE ORISHA TRADITION

Gabriela Castillo Terán*







Reseña del libro
Dos narizones no se pueden besar. Trayectorias, usos y prácticas de la tradición orisha en Yucatán, Nahayeilli Juárez Huet. México: CIESAS-UNAM, 2019, 319 pp.

Con formación inicial en relaciones internacionales, la antropóloga mexicana Nahayeilli Juárez Huet ha dedicado ya dos décadas al estudio de las expresiones culturales afordescendientes en México, especializándose en religiosidades afroamericanas y en nuevas espiritualidades *New Age*. En su primer libro, *Un pedacito de Dios en casa: circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México* (2014), desarrolló la historia de la santería, sus orígenes y cómo llegó a México. Una de las aportaciones más importantes de aquel trabajo fue la identificación de tres etapas en el proceso de relocalización de la santería en este país. Su más reciente libro profundiza en la tercera etapa, que corresponde a la actualidad, y nuevamente destaca por la agudeza del dato etnográfico, introduciéndonos en la práctica viva de la santería en México. *Dos narizones no se*

* Instituto de Estudios Superiores Rosario Castellanos.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 359-367
Recepción: 17 de enero de 2021 • Aceptación: 23 de febrero de 2021
https://encartes.mx





pueden besar. Trayectorias, usos y prácticas de la tradición orisha en Yucatán (2019) es una investigación extensa, bien organizada, que hace un seguimiento de las trayectorias de los creyentes de esta religión y da cuenta de una serie de transformaciones que sufre la tradición orisha desde su lugar de origen en Nigeria, en su paso por Cuba y finalmente su asimilación a la cultura en México. Con un enfoque metodológico multisituado y de seguimiento a las redes de sus informantes, Juárez realizó estancias en las ciudades de Mérida, Chetumal, Cancún y México; la Habana en Cuba y Osogbo, Oyó y Odewale en Nigeria. El desarrollo analítico de la autora nos permite entender cómo se generan y se mantienen los lazos entre los tres países. Enfatiza la reconfiguración de las prácticas y las creencias de la compleja cultura orisha, y cómo se resignifican y se van adaptando a los diferentes espacios. Las reconfiguraciones subjetivas de las prácticas y creencias, así como las lógicas de sus redes y sus sentidos de pertenencia y autoadscripción religiosa se abordan desde el enfoque teórico de la religión vivida y practicada de los sujetos (Orsi, 2005).

El libro consta de cuatro capítulos, glosario y un anexo fotográfico muy ilustrativo. En el primer capítulo Juárez defiende la tesis de que más que una religión yoruba hay varios modelos de la tradición orisha. Lo hace con una reconstrucción de los trayectos de esa religión en los diferentes escenarios entre Nigeria, Cuba y México, para concluir que no hay un epicentro de esta tradición sino que para el análisis conviene hablar de un campo policentrado. El segundo capítulo revisa el desarrollo de las religiones afroamericanas en México, con especial énfasis en la santería en Yucatán. El tercer capítulo revisa las relaciones históricas y culturales entre la ciudad de Mérida y Cuba e introduce testimonios de santeros que dan cuenta de esos vínculos. En el capítulo cuatro, a través de un conjunto de selectos "retratos etnográficos", Juárez muestra desde la voz y experiencia de los practicantes los procesos de relocalización de la santería en México y el sentido que encuentran sus informantes en la práctica de la santería. Estos casos etnográficos nos permiten entender en primera persona, a partir de las narrativas individuales, esas trayectorias que han llevado la religión en México y su relación con el espiritismo, el espiritualismo trinitario mariano, el *New Age*, el catolicismo y otras formas religiosas; cómo se han movido los actores en sus relaciones geográficas y la importancia de la familia y los ancestros.

Sin embargo, lejos de buscar los "sentidos originales" de la religión, desde las primeras páginas la autora anticipa la perspectiva desde la cual

desarrolla su trabajo y que además resulta sumamente productiva para el tema:

> Mi perspectiva pone más énfasis en dos procesos simultáneos, el de la circulación y el de las relocalizaciones, y no en una comparación de la forma en que la tradición orisha se practica en Nigeria, México y Cuba. ...(destacando) los procesos históricos de continuidad y de cambio en los contextos locales y las innovaciones y relocalizaciones que le dan su vitalidad contemporánea en suelo americano (p. 21).

Entiende los procesos de relocalización como "procesos que implican desanclajes de prácticas culturales que en su circulación se reanclan en distintas latitudes geográficas, sociales y culturales, y donde otros marcos interpretativos reajustan sus sentidos dando lugar a otras apropiaciones de su praxis, representación y materialización" (veanse Apadurai, 1996; Argyriadis y Juárez Huet, 2008: 21). Para Juárez no se trata de diferenciar lo que es legítimo o auténtico de lo que no lo es, ni de evocar una nostalgia de lo perdido, sino entenderlo como un diálogo transatlántico donde la referencia a una fuente de origen no es en realidad la de un lugar en el pasado, sino una fuente contemporánea mediada por una multiplicidad de actores: practicantes, viajeros, empresarios, antropólogos, escritores y artistas. Se trata entonces de ver cada forma de expresión religiosa en su relación histórica, sí, pero entendiéndola a cada una con una vida y una personalidad propias, cómo conviven en la actualidad y cómo se alimentan mutuamente. Es en ese sentido que la autora no habla de un "epicentro" sino de un "campo policentrado".

Juárez no hace una comparación de la religión en tres ámbitos culturales. Para ella no hay una práctica "correcta"; por el contrario, habla de múltiples centros. Describe cómo en cada lugar la religión se desarrolla de una manera distinta y cómo en la actualidad conviven estos diferentes modelos y se nutren mutuamente:

> en el presente documento me refiero a la "tradición orisha" para englobar un conjunto de religiones que vindican su base yoruba en términos generales pero con sus diversas variantes en términos particulares. Mi interés, más allá de detallar cuáles son las formas correctas o no de nombrarlas, es resaltar la emergencia estratégica de sus denominaciones y sentidos,





anclándolas en dinámicas y especificidades regionales, nacionales y transnacionales (p. 25).

Con ello, sin duda Juárez se aleja de los enfoques tradicionales de otros autores que ven en África la matriz primigenia de una cultura que en América ha tenido procesos de "aculturación" (Shaw y Steward, 1994; Matory, 1998; Holloway, 1990), "transculturación" (Matory, 1998) o en términos de "supervivencias" (Aguirre Beltrán, 1980). Y como la misma autora concluye:

> mi interés en la presente obra ha sido hacer menos énfasis en rituales iniciáticos, de adivinación o prácticas dentro de ortodoxias con una larga trayectoria, que han sido un tema ampliamente estudiado; por el contrario, me ha interesado subrayar las trayectorias de la diversidad de los usos heterodoxos de la tradición orisha, varios de los cuales se distancian ampliamente de las matrices tradicionales (p. 244).

Simultáneamente, la autora busca responder por qué cada vez más en América Latina prosperan formas religiosas caracterizadas por la desinstitucionalización, la individualidad, la hibridación y la movilidad, y hasta qué punto la práctica de la santería en México como parte de la tradición orisha puede revelar particularidades de tales procesos. De tal suerte que la investigación contribuye también al conocimiento de la diversidad religiosa que se desarrolla al margen de las instituciones y que se oculta en categorías censales imprecisas, y permite al lector asomarse desde una perspectiva antropológica a las identidades religiosas contemporáneas que muestran una dislocación entre adscripción, práctica y creencia, y que prosperan y van ganando terreno al catolicismo hegemónico en toda América Latina. La presente investigación también ofrece un acercamiento al análisis antropológico de las identidades religiosas contemporáneas en México y cómo se van incorporando al campo religioso, abonando al conocimiento de una diversidad religiosa que se desarrolla en los márgenes de las instituciones y permanece insuficientemente estudiada y oculta en categorías censales aún imprecisas. Así, otro acierto importante en este trabajo es que arroja luz sobre el funcionamiento de estas minorias religiosas estigmatizadas, discriminadas y marginadas no sólo en la vida social sino también en las instituciones oficiales (de gobierno) y académicas (cen-

tros de investigación), que "hacen ver estas religiones como anomalías de primitivos, de ignaros, de crédulos; como indicadores de crisis económicas e incluso de valores" (p. 240). La autora nos propone pensar África y sus religiones de otra manera, por lo que su análisis contribuye a desmitificar la imagen satanizada y estereotipada desde una mirada neutral.

Escribe Juárez: "En México, estamos todavía lejos de un verdadero pluralismo religioso que incluya y respete la diversidad en este campo"(p. 240). De igual manera, su trabajo da cuenta de que "los agentes del mundo invisible y la visión del mundo trascendental que propone la santería no operan en oposición a los valores y prácticas de los mexicanos; por el contrario, éstos incorporan la santería como parte de su praxis religiosa, ya que en México existe la convicción de la injerencia de los espíritus en la vida cotidiana, el 44% de la población cree en espíritus, en el mal de ojo, en la brujería, en la magia negra y además practican limpias" (p. 241). Son creencias que constituyen el subsuelo cultural en el que germina fácilmente la santería, que además se mantiene como una práctica "relativamente abierta y flexible", lo que facilita la participación de los consultantes sin necesidad de pasar por un proceso de iniciación ritual. La santería aterriza suavemente en este "subsuelo sociocultural fértil" (conjunto de creencias y de prácticas muy arraigadas en la cultura mexicana) con el que convive fácilmente, y que le ha permitido desarrollarse y florecer en poco tiempo. Una de las cualidades más importantes de la santería es su porosidad, permeabilidad a otras creencias, su enorme capacidad de adaptación y su flexibilidad.

En otro nivel, el texto describe cómo se estructuran las relaciones de poder en el campo social transnacional orisha: se trata de una religión dinámica y plural que reactualiza constantemente la tradición en el presente, pero esto genera luchas por la legitimidad entre las múltiples variantes. Se muestran los conflictos que surgen por determinar qué sí es la religión y qué no, y desde dónde. Se lucha por definir lo que es tradicional y lo que no lo es, y en ese proceso hay divisiones; por ejemplo, hay una disputa entre la regla de Ifá y la regla de Ocha (p. 51). Las pugnas por la legitimidad surgen en la búsqueda de la pureza y la autenticidad.

> Las tensiones derivadas de estas negociaciones crean entre los practicantes de la tradición orisha, alianzas y rupturas que van reforzando o bien construyendo nuevas tradiciones, además de resignificar muchas veces las raíces que respaldan. Las tensiones sobre los modos correctos de hacer tal o



> cual ritual tienen también diversas intensidades, y muchas de sus soluciones ocurren en el grupo pequeño (subred), en la comunidad afín y en la praxis personal (p. 239).

Otra aportación del trabajo de Juárez es que identifica tres principales tendencias o formas de vivir la tradición orisha o religión santera en México (p. 173):

1. La criolla, que es la más fiel al modelo cubano. Este modelo integra la práctica africana con el espiritismo kardeciano y el catolicismo.
2. La reafricanizada o tradicionalista: considera al modelo africano como el auténtico, se inserta en redes políticas y es liderado por *babalawos*. Comienza en México en el año 2000. Esta tendencia busca des-sincretizar la santería, principalmente eliminando la parte católica que se agregó durante el proceso de surgimiento en Cuba.
3. La mexicanizada: que integra el espritismo, el espiritualismo trinitario mariano y las prácticas de la medicina tradicional mexicana y sus formas alternativas de sanación espiritual, imbricadas en ocasiones en la oferta neoesotérica y neomágica; algunos integran a la santa muerte, combinan con el culto a otros santos e incorporan la fiesta del día de muertos.

Juárez encuentra que las distancias geográficas sí afectan la continuidad de las relaciones de los iniciados con sus padrinos en el extranjero. “La circulación es fundamental para acrecentar el capital político y social de estos actores, pues quienes se desplazan tienen mayor oportunidad de establecer colaboraciones rituales y de capitalizar estas relaciones” (p. 243). De ahí la importancia de internet y facebook como herramientas para para construir y mantener el tejido de las relaciones entre África, Cuba y México. Estas plataformas permiten a los practicantes informarse, aprender y ofrecer servicios, facilitando establecer lazos de colaboración:

> El uso de estas herramientas tecnológicas implica otras formas de construir vínculos y hasta cierto punto las hace horizontales; además reduce los intermediarios y hace posible el contacto directo de iniciados menores con figuras enarboladas; por ejemplo, líderes a nivel transnacional que en otros momentos hubiera sido más difícil contactar. ...El envío de fundamentos o

consultas a larga distancia no son cosa nueva, salvo que actualmente el radio geográfico se amplió (p. 243).

El libro se inserta a la vez en el ámbito de los estudios afroamericanos y contribuye a la comprensión de la relación cultural entre África y México desde la riqueza del dato etnográfico. La investigación nos permite conocer más sobre la cultura en África por las estancias de trabajo de campo. Juárez conoce la cultura y hace una descripción íntima de las relaciones familiares y comunitarias en el contexto de la tradición de la religión orisha. Revisa la circulación y movilidad de prácticas y símbolos culturales identificados como *afro*, "pero que no se agotan en lo étnico" (p. 25). El libro nos ayuda a comprender la construcción de la religión yoruba a través de un recuento de la historia de la población negra en México, rescatando el lugar de las tradiciones *afro* en la historia y su llegada al país, exponiendo la relación constante con Cuba y Nigeria desde el siglo XIX, con énfasis en las relaciones entre Yucatán y la santería cubana.

Aunque hay una larga tradición de importantes investigaciones sobre santería y cultura africana en México (Argyriadis y Juárez Huet, 2007, 2008; Aguirre Beltrán, 1989; Gónzalez Torres, 2007, 2008; entre otros), sin duda el trabajo de Nahayeilli Juárez Huet constituye la investigación reciente más importante por actual, completa, extensa y cuidadosa. Este trabajo resulta lectura imprescindible para entender la dinámica de la tradición orisha en México y su relación con Cuba y Nigeria, donde también explora los vínculos con el cristianismo y el islam. Juárez abre camino para otros trabajos sobre santería en México; se nota su madurez de años de trabajo en el tema. La inserción de anécdotas personales contribuye a una lectura accesible pero profunda. A lo largo del libro, la exposición es clara y ordenada, llevando de la mano al lector por la compleja trayectoria de transformaciones que ha tenido esa religión. Muestra la tradición orisha en todo su dinamismo, sus trayectorias, transformaciones y adaptaciones a diferentes contextos. En algún momento la autora se pregunta qué implicaciones tienen las intersecciones de lo religioso con lo político, artístico, económico, turístico, estético, mediático y de mercado. Y consigue responder y demostrar con su investigación que la santería no se restringe a los campos espirituales y religiosos, sino que también abarca una dimensión mercantil e incluso campos de patrimonialización y de turismo cultural.





Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1980). *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. México: INI y SEP.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1989). *La población negra de México: estudio etnohistórico*. México: FCE, UV, INI y Gobierno del Estado de Veracruz.

Apadurai, Arjun (1996). *Modernity at large. Cultural dimension of globalization*. Mineapolis y Londres: University of Minnesota Press.

Argyriadis, Kali y Nahayeilli Juárez Huet (2007). "Las redes transnacionales de la santería cubana: una construcción etnográfica a partir del caso La Habana-Ciudad de México", en Francis Pisani, Natalia Saltalamacchia, Arlene Tickner y Nielan Barnes (coord.), *Redes transnacionales en la Cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos*. México: Porrúa / ITAM, pp. 329-356.

Argyriadis, Kali y Nahayeilli Juárez Huet (2008). "Sobre algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano", en Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Alejandra Aguilar Ros (coord.), *Raíces en movimiento, prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*. Guadalajara: Coljal / CEMCA / IRD / CIESAS / ITESO, pp. 344-383.

Gónzalez Torres, Yólotl (2007). "La santería en México". *Diario de Campo*, núm. 44, pp. 56-67.

González Torres, Yolotl (2008). "Las religiones afrocubanas en México", en Aurelio Alonso (comp.), *América Latina y el Caribe. Territorios religiosos y desafíos para el dialogo.* Buenos Aires: CLACSO, pp. 257-275.

Holloway, Joseph (1990). "Introduction", en Joseph E. Holloway (ed.), *Africanism in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 9-21.

Juárez Huet, Nahayeilli (2014). *Un pedacito de Dios en casa: circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México.* México: CIESAS / UV / Colmich.

Matory, J. Lorand (1998). "Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830-1950". *Horizontes Antropológicos*, vol. 4, núm. 9, pp. 263-292.

Orsi, Robert A. (2005). *Between Heaven and Earth: the Religious Worlds People Make and Scholars who Study Them*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Shaw, Rosalind y Charles Steward (1994). "Introduction: Problematizing Syncretism", en Rosalind Shaw y Charles Steward (eds.), *Syncretism/anti-syncretism. The Politics of Religious Synthesis*. Nueva York: Routledge, pp. 1-26.

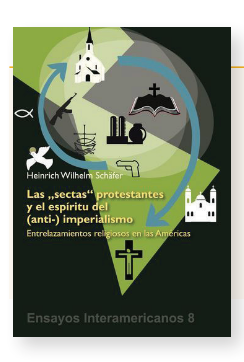
Gabriela Castillo Terán es doctora en antropología social por el Centro de Ivestigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-CDMX). Premio INAH 2015 Fray Bernardino de Sahagún por mejor tesis de maestría en Etnología y Antropología. Autora del libro *El camino a la vida verdadera. El espiritualismo trinitario mariano y su concepción de la muerte*. Participación en obras colectivas y proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre religión en México. Profesora de carrera en el Instituto de Estudios Superiores Rosario Castellanos.



PROTESTANTISMOS INTERAMERICANOS

INTERAMERICAN PROTESTANTISMS

Ezer Roboam May May*





Reseña del libro
Las sectas protestantes y el espíritu del (anti-)imperialismo. Entrelazamientos religiosos en las Américas (*Ensayos Interamericanos,* 8), Heinrich W. Schäfer. Bielefeld: Kipu/CIAS, 2020, 250 pp.

Heinrich Schäfer ancla el relato en dos años cuya distancia temporal cubre un siglo, 1916 y 2016, y que tiene por clímax el periodo de las tres últimas décadas del siglo XX. Su punto de partida espacial es Panamá, y como casi toda pieza musical, finaliza en el mismo punto de arranque. En esta ciudad se realizaron congresos evangélicos –1916 y 2016– con escenarios distintos debido a las modificadas perspectivas misioneras y a los actores religiosos diversificados. ¿Cómo y por qué se llegó a estos cambios? Schäfer lo explica en siete capítulos –incluyendo la introducción– y un brevísimo postfacio.

De entrada, tal vez al lector no le quede muy claro cuáles fueron las fuentes utilizadas por el autor, pero el amplio recorrido de Heinrich Schäfer como estudioso del protestantismo centroamericano, en tanto teólogo y sociólogo, sostiene sus bases empíricas en la amplia bibliografía de los estudios clásicos del protestantismo latinoamericano (Emilio Willems, La-

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropologia Social Peninsular.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 368-375
Recepción: 13 de abril de 2021 • Aceptación: 27 de abril de 2021
https://encartes.mx



live d'Epinay, David Stoll y José Míguez); si bien a lo largo de la obra no entabla un diálogo continuo con dicha bibliografía, sí plantea una crítica hacia uno de sus principales exponentes, David Martin. Este ausente diálogo se explica por el carácter mismo del libro, es decir, se trata de un ensayo en el que sintetiza muchas de las reflexiones y los intercambios previos del autor a lo largo de su trayectoria, tal como nos indica la serie de doce *Ensayos Interamericanos* del *Center for InterAmerican Studies* de la Universidad de Bielefeld, de la cual forma parte el libro reseñado.[1]

Aunque el libro aborda los protestantismos, la amplitud de aspectos que se recogen en torno a éstos es inherente a la perspectiva historiográfica de los entrelazamientos, que también es conocida como *Entagled History* e *Histoire Croisée*, en la cual el autor se basa para su ensayo, como se asienta en el subtítulo del libro, *Entrelazamientos religiosos en las Américas*. Y siguiendo esta perspectiva, Schäfer entrecruza el espacio entre Estados Unidos y Latinoamérica, los actores entre protestantes estadounidenses y latinoamericanos, derechistas e izquierdistas, y el tiempo entre los emprendimientos evangélicos de principios del siglo XX y de principios del siglo XXI. En este sentido, la Historia Entrecruzada o Entrelazada del libro abona al diálogo entre lo que se conoce como Historia Conectada (*Connected History*) e Historia del Tiempo Presente, con el objetivo de mostrar cómo la cultura político-religiosa estadounidense y latinoamericana se constituyeron entre sí. En el campo antropológico y sociológico de la religión, contribuye a pensar en el perfil o categoría de los protestantismos interamericanos, apelando a un proceso que se ha intuido en la producción bibliográfica sobre este tema pero que no se había explicitado de manera suficiente. Al principio se disertaba sobre un protestantismo estadounidense trasplantado en tierras latinoamericanas, luego de un protestantismo latinoamericano con un impacto reducido a sus propias fronteras. La obra de Schäfer nos permite observar varios protestantismos que se interpelan mutua y constantemente, concertando una matriz interamericana.

El hilo estructural del libro comienza en el capítulo "Panamá 1916 y sus antecedentes", con el dibujo de los rasgos principales del protestantismo estadounidense, para luego dirigirse, en el capítulo tercero, al nudo que permitirá entender los vínculos entre esos dos espacios y actores

[1] Véase: https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/cias/publikationen/ensayos/index.xml consultado el 12 de agosto de 2021.





religiosos. Puestas estas bases, Schäfer desarrolla dos botones de muestra de la transición de un protestantismo de espíritu estadounidense a uno(s) latinoamericano(s), en Brasil y Bolivia. La transición y conformación de estos espíritus sociopolíticos traería tensiones y resultados trágicos, principalmente en Centroamérica, incentivados por una "guerra militar-espiritual". Y poco a poco, la direccionalidad de este lazo y nudo se va avizorando doble, porque las tensiones y los conflictos fueron definiendo con mayor nitidez los perfiles protestantes estadounidenses y latinoamericanos; en este sentido, los cambios de la religiosidad católica y protestante ahora influyen en el ámbito sociorreligioso y político del "buen vecino" del norte. El resultado, para Schäfer, se hace notar cuando las organizaciones religiosas misioneras se vuelven a encontrar un siglo después en Panamá.

El historiador Werner y la socióloga Zimmermann, proponentes de la *Histoire Croisée*, haciendo referencia a una imagen concreta de lo que implica cruzar, o sea doblar transversalmente un objeto sobre otro, dicen que "esto crea un punto de intersección donde los acontecimientos que pueden ocurrir son capaces de afectar en distintos grados los elementos presentes dependiendo de sus resistencias, permeabilidad o maleabilidad, y de su entorno" (2006: 37).[2] A mi parecer, el tercer capítulo, "Entrelazamiento de las disposiciones religiosas", es el punto de intersección, ya que éste retoma lo expuesto en los dos capítulos anteriores y nos prepara para los posteriores cuatro.

En este capítulo, Schäfer toca dos puntos generales de gran relevancia para comprender su propuesta: 1) las "afinidades electivas" que guían los entrelazamientos y 2) las disposiciones religiosas que se transfieren, modifican o niegan. Schäfer identifica dieciocho aspectos de Latinoamérica que son distintos de la cultura políticorreligiosa estadounidense, pero que al mismo tiempo poseen un pequeño hueco que los hace afines y, por ende, entrelazables. En esta reseña hablo de ellos en términos generales.

En las luchas de las elites latinoamericanas postindependentistas entre el liberalismo anticatólico y el hispanismo procatólico, el reclamo de libertad religiosa fue una constante. EUA era una de esas naciones que habían conseguido su independencia y que aseguraban una libertad religiosa, digna de expandirse; por lo que, fue tomada como ejemplo por los países latinoamericanos, puesto que, aunque los liberales fueron anticatólicos no

---

[2] Traducción libre por el autor de la reseña.

significaba que también fueran antirreligiosos. En este sentido, había una afinidad en la necesidad mínima de religiosidad dentro de alguna de las esferas políticas. En EUA, la Primera Enmienda se refería al impedimento del Estado para interferir en asuntos religiosos, pero no necesariamente a que la religiosidad no pudiera intervenir en la esfera del Estado. Mientras tanto, en América Latina se comenzó a hablar de una tolerancia religiosa.

No obstante, EUA tenía un pasado colonial puritano para fundar un presente político vinculado con lo religioso, pues el cimiento de su excepcionalismo puritano-estadounidense era ser una Nueva Jerusalén o una "ciudad en la colina" hacia la cual todo el mundo pueda mirar con orgullo y anhelo (cap. 2). A diferencia de América Latina que poseía un pasado colonial antitético, el católico, por lo que, su único referente del pasado sería el liberalismo. Para Schäfer, esta condición llevó a una mayor apertura y suavización del núcleo duro doctrinal protestante. A mi modo de ver, podría decirse que tuvo dos efectos relevantes.

El primero fue la inserción del marxismo y socialismo de corte anticatólico en Latinoamérica, produciendo en el catolicismo la Teología de la Liberación, clara opositora a las directrices expansionistas estadounidenses. En el protestantismo surgieron sectores izquierdistas –o, como los llamaría Löwy (1999), protestantismos liberacionistas– que se fueron manifestando en los congresos evangélicos; por ejemplo, hubo una diferencia evidente entre el Congress on Christian Work in Latin America de 1916 en Panamá y el Congress on Christian Work in South America de 1925 en Montevideo. En el primero, fue notorio el predominio de misioneros estadounidenses con una visión panamericanista, a diferencia del segundo, el cual se distinguió "por una fuerte presencia latinoamericana" y donde "el comité nacional chileno exigió tematizar la relación entre capital y trabajo" (p. 105).

A primera vista parecieran ser posturas distintas, pero en realidad esta modificación fue posible por la existencia de una afinidad. *Grosso modo*, los misioneros estadounidenses veían algunas líneas de acción en la educación, la economía y política en las cuales era necesario pregonar la igualdad, la libertad, el individualismo y la democracia. En cierta forma, para el Committee on Cooperation in Latin America –organizador de ambos congresos– el Evangelio de Cristo debía ser llevado a la práctica en Latinoamérica para que en las nuevas repúblicas democráticas pudiesen acercarse a lo que Jesús describía como el Reino de Dios. Este tipo de vi-



sión protestante se había configurado con el evangelicalismo proveniente de los dos grandes avivamientos religiosos de 1734 y 1837-1838. Schäfer identifica esta empresa como Evangelio Social. ¿Buscaban una teocracia al hablar de la instauración de la democracia (estadounidense) en tanto rasgo del Reino de Dios en la tierra? Schäfer dice que sí; pero que a principios del siglo XX sólo se veían como meros actos morales reducidos a los niveles de las congregaciones locales, una especie de izquierda moral comprometida a liberar al pobre de la opresión y rechazar la injusticia. No obstante, en Latinoamérica el protestantismo terminaría por desplazarse hacia la izquierda, como sucedió con los dos casos descritos por Schäfer en el capítulo 4. Brasil con el socialismo cristiano inspirado por el presbiteriano Erasmo Braga e impulsado por Waldo César durante la dictadura militar entre mediados de los años sesenta y ochenta (pp. 106-111) y Bolivia con la fundación de la Fraternidad Teológica Latinoamericana en diciembre de 1970, como parte de los impulsos de teólogos latinoamericanos como Samuel Escobar y René Padilla (pp. 111-116).

El segundo efecto. Para Schäfer, la visión del protestantismo latinoamericano se orientó hacia el futuro. En ese sentido, el darwinismo social y el evolucionismo secular presentados por los misioneros estadounidenses de finales del siglo XIX y principios del XX fueron una opción atractiva en términos sociales. Y así como hubo una tendencia izquierdista protestante, también existieron redes protestantes latinoamericanas panamericanistas. Sin embargo, en el aspecto religioso, las dos proyecciones milenaristas (pre y post) de un futuro reino divino daba un nuevo horizonte.

El post-milenarismo neopentecostal no sólo retomó el Evangelio Social, sino también la idea de santificación del protestantismo estadounidense. La santificación y el perfeccionismo, como piezas fundamentales para la preservación del Pacto exclusivo con la colonia puritana (excepcionalismo estadounidense), hacen necesario establecer –como Schäfer explica– una dinámica de santificación hacia el interior (los elegidos) y demonización hacia el exterior; en el caso del protestantismo estadounidense, el diablo y los demonios fueron vistos en los nativos americanos, las brujas, e incluso en los católicos españoles. Es así como la guerra espiritual llevada al terreno de la violencia física sucedió desde el siglo XVII, aunque estas guerras se repitieron durante los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX en Centroamérica y Latinoamérica, de la mano de golpes militares y dictaduras. Como bien señala Schäfer, si bien no fue

posible transferir el sentir expansionista al protestantismo latinoamericano, sí el del Pacto con Dios. La construcción del Templo de Salomón de la Iglesia Universal del Reino de Dios en Sao Paulo, Brasil, es un ejemplo; y también la mortal gestión de Efraín Ríos Montt (1982-1983) en Guatemala, proyectada como el primer país evangélico, y sumándose el caso de la Revolución Sandinista de Nicaragua. La dinámica de la demonización externa en Latinoamérica se concretó contra los pueblos originarios, los comunistas, los católicos y los evangélicos liberacionistas (temas que desarrolla en el capítulo 5).

La puerta se había abierto para el fortalecimiento emocionalista, fundamentalista y carismático del pentecostalismo durante la era neoliberal (capítulo 6), donde, de nuevo, podríamos ver un entrelazamiento y afinidad con la hacienda como institución corporativa y jerárquica que se sostuvo con la hegemonía colonial del catolicismo, que a pesar de cumplir una función distinta a la del protestantismo en EUA, también fue soporte de un sistema de organización socioeconómica particular. El neopentecostalismo retomaría en este momento el modelo de hacienda para resurgir, según Schäfer, como un autoritarismo moderno y que en EUA tomaría la figura de un CEO que ejerce control de manera distinta, pero con una función similar.

Al mismo tiempo, la migración se intensifica al contemplar a EUA como tierra de sueños y mejores oportunidades. El autor asegura que los católicos migrantes han modificado el campo católico norteamericano; por su parte, el aumento de los evangélicos latinos ha dibujado fuerzas de orientación derechista e izquierdista, las cuales inevitablemente ejercen cierto impacto en los procesos electorales de EUA. La creación de la Apostolic Assembly of the Faith in Christ Jesus por mexicanos en EUA es un ejemplo especial para Schäfer, pues establecieron líneas de acción evangelística hacia sus tierras de origen, pero también en territorio estadounidense.

Con esto, Schäfer muestra que las mismas disposiciones religiosas del protestantismo estadounidense son resignificadas de diferentes formas en el proceso de adopción latinoamericano; se puede hablar de un protestantismo de izquierda y de derecha, los cuales, a su vez, mantienen lazos con organizaciones religiosas del norte. En los congresos de Panamá de 2016, la derecha religiosa estadounidense norteamericana mantuvo una visión de espíritu panamericano con la idea de la misionología policéntrica, mientras la aparición de la Society of Pentecostal Studies demostró



que el pentecostalismo latinoamericano desafía las pretensiones dirigentes de los intelectuales religiosos estadounidenses (capítulo 7).

Para ir cerrando la reseña, la alusión weberiana en el título del libro no puede eludirse. La interpretación que hace el autor no es mecánica, pues la noción de entrelazamiento le permite abordar de manera adecuada las afinidades electivas entre la ética protestante y el espíritu político de las "dos Américas" que al considerar la distinción de las clases sociales le fue posible observar. En suma, el protestantismo no es únicamente imperialista, ni totalmente antiimperialista. Desde mi perspectiva, esta obra responde a las dudas dejadas por el mismo Weber:

> El caparazón [capitalista] ha quedado vacío de espíritu… Nadie sabe quién ocupará en el futuro ese caparazón, y si al término de este monstruoso desarrollo surgirán nuevos profetas y se asistirá a un pujante renacimiento de antiguas ideas e ideales, o si por el contrario, lo envolverá todo una ola de petrificación… ahora debería investigarse la manera como el ascetismo protestante fue influido a su vez en su desarrollo y características fundamentales por la totalidad de las condiciones culturales y sociales, *en especial por las económicas*, en cuyo seno nació (2011: 248-249).

Schäfer nos presenta un panorama de las condiciones económicas que proveyeron de un espíritu particular a la transformación religiosa del protestantismo, la cual hizo surgir nuevos profetas y apóstoles que retomaron antiguos ideales para forjarse un nuevo porvenir religioso y político. Pero todo esto fue posible a través de los entrelazamientos religiosos con varias Latinoaméricas católicas y evangélicas.

Por último, planteo las siguientes críticas que son de índole muy general y no demeritan para nada todo lo dicho. Hay una necesidad perenne de superar clasificaciones binarias (izquierda-derecha, conservador-liberal, etcétera), porque pareciera que el espíritu latinoamericano es por naturaleza izquierdista, y en consecuencia todo lo izquierdista es susceptible de adjetivarse como latinoamericano. De igual modo, aún resulta necesario dejar fuera de esa camisa de fuerza dicotómica a las iglesias indígenas y/o posiciones religiosas de los pueblos originarios, puesto que las disposiciones religiosas indígenas preceden a ese esquema originado en la formación de los Estado-nación, ¿o acaso los protestantismos indígenas la-



tinoamericanos están condenados a ese esquema por tener como su único referente pasado al liberalismo?



Bibliografía

Löwy, Michael (1999). *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina*. México: Siglo xxi.

Weber, Max (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: fce.

Werner, Michael y Bénédicte Zimmermann (2006). "Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the challenge of reflexivity". *History and Theory*, núm. 45, pp. 30-50. https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x

Ezer Roboam May May es antropólogo social por la uady y maestro en historia por el ciesas-Peninsular. Actualmente cursa el doctorado en historia en la misma institución. Las líneas de investigación son las ciencias sociales de la religión y las creencias, específicamente sobre el protestantismo histórico y el budismo en México. Ha publicado en revistas especializadas y en espacios de divulgación sobre estos temas, e igualmente ha escrito breves textos para plataformas periodísticas sobre pueblos mayas y desarrollo. Es integrante de *Maya K'ajlay*, colectivo de historia pública de los pueblos mayas.



DIRECTORIO







Encartes, año 4, núm 8, septiembre 2021-febrero 2022, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999.